
síntesis de la
armonía contemporánea

síntesis de la armonía contemporánea

primera parte

ICR

LEO BROUWER nació en La Habana, en 1939. Es compositor, guitarista y profesor de Composición, Contrapunto y Armonia (siglo XX) en el Conservatorio "A. Roldán."
Fue autodidacta en Composición, ampliando sus estudios en el año 1959 en las Escuelas de Música, de la Universidad de Harfrd y en la Escuela Juillard de Música, en New York. Ha compuesto, desde el año 1956, unas 60 obras. Las últimas de las cuales (desde el año 1962), entran dentro de la técnica del Serialismo post-Weberniano y llegan al "Aleatorismo." Es profesor del año 1961

I N D I C E

PRÓLOGO

Cada uno de los elementos de composición que hemos agrupado en los distintos capítulos que integran este estudio deben ser tomados, ya por el futuro compositor ya por el intérprete como partes que hemos aislado para su análisis o interpretación (en muchos casos "interpretaciones", pues hay más de una), partes, que unidas a otros elementos forman una composición. Recordemos que una obra y su calidad, dependen de la unidad de "estilo" con "forma", y que lo técnico (todos los elementos que integran lo formal) deberá formar parte de la conciencia creadora del autor.

Viejos nombres como Stravinsky, Bartok, Hindemith, Shostakovich, Falla, Schóenberg y otros, deberán ser estudiados de la misma manera, por el alumno y por el "conocedor", y de los de nuestra América: Villalobos, Revueltas, Ginastera, Chávez, Guarnieri y otros forman la vanguardia de nuestro Siglo XX. ● De ninguna manera pueden pasar inadvertidos para nosotros.

No quiere esto decir que sigamos ciegamente a algunos de los compositores antes mencionados; pero sí encontrar caminos ya explotados que nos ayuden a valorar nuestra disposición creadora.

Sugerimos este estudio tanto, al compositor como al intérprete, a quien en su labor de re-crear la obra moderna le puede ser de gran utilidad en la comprensión y análisis de la misma para su mejor interpretación.

Leo Brouwer

● *No menciono a los compositores nuestros aunque me sirva de sus ejemplos en más de una ocasión, porque la cercanía histórica de los mismos puede ser impedimento a nuestra nueva generación para un enfoque correcto de las indiscutibles capacidades creadoras de los mismos.*

ACLARACIÓN

No deseamos en lo más mínimo que la terminología usada en el presente estudio se tome en cuenta al "pie de la letra", sirva ésta de referencia para la denominación del hecho musical en cuestión, pues, la mayoría de los casos de este estudio no persiguen el ser términos definitivos ni académicos.

Requisitos previos para la armonía contemporánea

1. Conocimiento de la armonía tradicional en los tópicos siguientes:
   a) Tríadas y tétradas primarias y secundarias de todas las clasificaciones.
   b) Armonía cromática y modulación.
2. Conocimientos básicos de contrapunto.
3. La imitación contrapuntística.
4. Principios de forma y análisis.

Sugerencia al Futuro Compositor
Escriban primero, analicen después.

CAPITULO I

Características Generales de la Música Actual

a) Abolición de las **"Armaduras"** de claves.
b) Métrica variable.
c) Cambio de conceptos. Independencia de los factores que se tenian por complementarios.
d) Cultivo de la disonancia.

a) La eliminación de las armaduras de claves no obedece a capricho; **simplemente**, los conceptos tonales o **"diatonales"** para cuya reafirmación le sirven valiosamente. Las armaduras son en nuestra época un elemento infinitamente menos fundamental que en el siglo XIX y aún más, generalmente visto como **"freno"** a la gráfica precisa y múltiple a la vez de nuestro Siglo.

Bartok pone una nota en la edición de sus **"Bagatelas Op. 6"** Las alteraciones accidentales son válidas sólo para las notas de su misma línea o espacio y por supuesto en un compás solamente. Ej. No. 1.



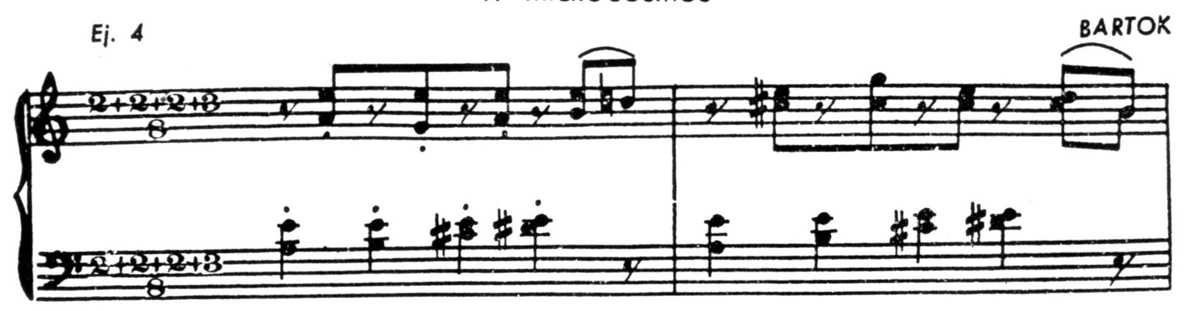


Alois Haba, el gran compositor checo, llega más lejos aún, las alteraciones en su música son válidas sólo para la nota inmediata. Ej. No. 2.

Además, el campo de lo **'tonal"** se ha expandido considerablemente incluyendo el modalismo y el Politonalismo como ampliaciones riquísimas de lo tonal. (Ver capítulos correspondientes).

b) **La** métrica (compases) ha tenido a su vez que **"correr"** de lugar las imaginarias barras divisorias en busca de una mayor flexibilidad. Flexibilidad implícita en el fraseo, y éste, bien entendido, ha cambiado a su vez el concepto estrecho de **compás y de partes fuertes y débiles,** en el de **"unidad de compás"** y frases acentuadas por la dinámica y la escritura más que por los tiempos y subdivisiones.
En **"Petroushka", "Rito de Primavera"** y en la **"Historia del Soldado",** Stravinsky ha hecho desde el 1908 un efectivo uso de la **"dinámica rítmica".** Erik Satie (contemporáneo de Debussy), había eliminado en su música de piano: compás, barras divisorias e inclusive sugería matices de interpretación con alusiones poético-literarias. Ya en Beethoven se nota la necesidad de salirse de acentos preestablecidos por el **"compás"** (véase las **"cadenzas"** de algunas de sus Sonatas y los acentos desplazados en algunas Sinfonías). Hindemith en mucha música de piano y hasta de cámara, elimina el compás y otros autores entre ellos Bartok, en casos los consigna conjuntamente (**"D a n z a s en Estilo Búlgaro"**, Mikrokosmos. 148 al 153).





En los fragmentos del **"Rito de Primavera"**, ejemplo 5, los cambios de métrica no se dan como disposiciones fijas (del tipo de los ejemplos 3 y 4), son cambios libres de compás que se interpretan como **"expansiones"** o **contracciones"** del compás.

"RITO DE PRIMAVERA"

Ej. 5

STRAWINSKY

f

ff

etc.

con 8va

Ej. 5 b

sfz

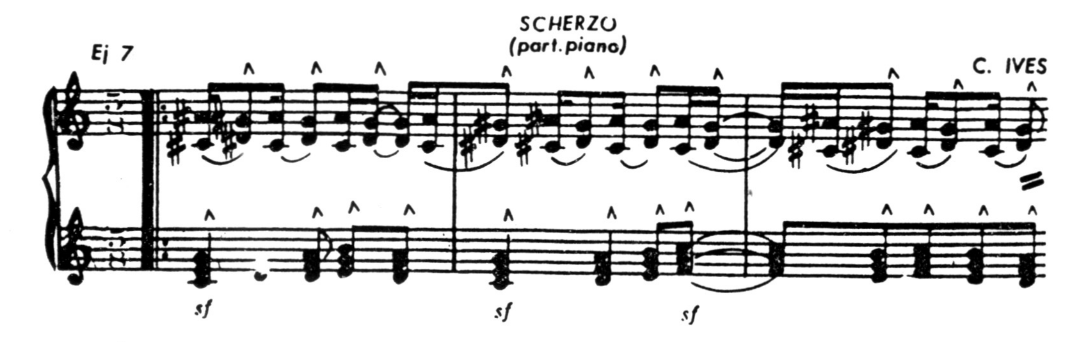
f

8

Falla, en su **"Concierto Para Cémbalo y Cinco Instrumentos"**, tiene necesidad de hacer 9 cambios de compás en el primer movimiento (compases 56 al 64).

Hay otro enfoque de la **"métrica"** y consiste en mantener en diferentes planos oposición de patrones rítmicos por medio de acentos creando una **"poli-ritmia"** de rítmos básicos diversos, como en el ejemplo 6, en que la escritura tiene acentos definidos por la escritura y el diseño melódico-rítmico a 2/4 y en el bajo a 3/4.





Todo lo que hemos enumerado someramente como diferentes interpretaciones de la **"rítmica"**, así como también de la escritura (apartes a y b), tiene su razón en que nuestro Siglo ha necesitado un verdadero **cambio de conceptos.**

1.—Se ha cambiado el concepto de **melodía por línea** ó **línea melódica,** ya que la palabra melodía implica lo **"cantable"** y Chopín, entre otros, escribía en el Siglo XIX amplios arabescos que pertenecen más al concepto de **línea** que al de **"melodía"** (2). (Véanse los **"Impromptus", los "Estudios"**, etc.)

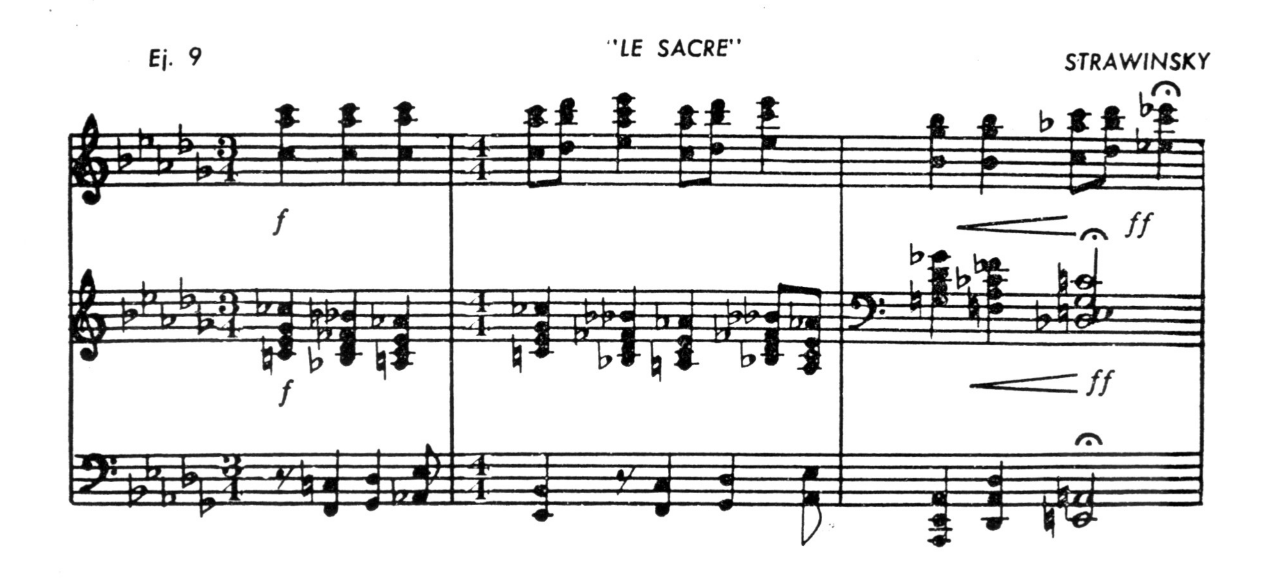
2.—Se ha cambiado en parte el concepto de armonía por el de planos **armónicos.** Recordemos que la escritura actual, tiende a una independencia de **"partes"** que da lugar a una nueva consideración de los elementos: melodía (encima), armonía (de cuerpo) y bajo (de base). La armonía llega a independizarse en **"planos"** que responden a una **"escritura horizontal"**.

(2) Excluyendo el carácter, (pues nos referimos a conceptos técnicos), ya que lo melódico, estamos acostumbrados o "mal acostumbrados a asociarlo con lo romántico, y esto ocurre porque el siglo XIX se apoya en lo melódico subestimando la riqueza de otros elementos, salvo Beethoven (en primer lugar), quien utilizó con equilibrio de genio los elementos **formales, dinámicos** y hasta **tímbricos** junto a los melódicos.



Compárase el ejemplo 8 con cualquier escritura armónica de Shumann y aún de Beethoven. Se **"ve"** y se **"oye"** en dos progresiones o marchas armónicas independientes, mientras que nuestros clásicos salvo ejemplos aislados, conciben la armonía **"encadenada"**.

En la **"Danza Sacra"**, de Stravinsky (Ej. 9), se perciben los tres planos sonoros con un claro sentido politonal.



Sugerimos al estudioso que toque al piano todos los ejemplos musicales que ofrecemos También deberá ejecutar los fragmentos que contiene el Apéndice para ser analizados

Fin del Capítulo I

CAPITULO II

"Armonía Basada en los Procedimientos Pre-Clásicos"

Es lógico que siendo la armonía moderna un contraste sonoro, casi una protesta al tradicionalismo y a la sonoridad agradable y fácil, algunos de los compositores actuales que ya forman "escuela" (Hindemith, Schóenberg y otros), se hayan basado en los primitivos y en los preclásicos, y sus procedimientos.

Después de dos siglos y medio de armonía "clásica", que denominamos tradicional (Siglos XVIII y XIX), a principios de nuestro siglo había que renovar, si no en su totalidad, por lo menos en sus conceptos fundamentales los principios de la armonía "tonal" y su precendente romántico.

Los cambios que desde el punto de vista estético surgen en el arte no son caprichos de los creadores, llevan en sí un profundo sentido del porqué de las razones históricas que rodean el hecho artístico en sí y sobre todo son el reflejo de una convicción creadora del artista.

Después del "complicado" tejido contrapuntístico de la época barroca surgió la necesidad de una vuelta a la sencillez, apareciendo el "clasicismo". El mismo proceso ocurre después del cromatismo último de Wagner, pero en un camino distinto. Nacen y resurgen tendencias que marcan un inicio para la música moderna, al mismo tiempo que se busca en las épocas preclásicas la pureza y la sonoridad arcaica y lejana.

(Debemos aclarar que por "preclásicos" entendemos las épocas medieval, renacentista y bárroca).

Procedimientos aplicados actualmente:

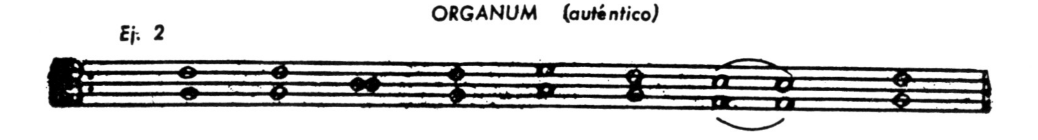
1.—"Organum", Faux-Bourdon (falso bajo) y Discantus.
2.—Acordes incompletos (sin tercera).
3.—Modos litúrgicos.
4.—Los recursos de la imitación contrapuntística.
5.—Pedales, Figuras Pedales y Pedales rítmicos.

La polifonía primitiva surge en sus formas elementales cerca del Siglo IX de nuestra época (según teóricos). Entre sus formas se encuentran el "Organum" que se realizaba en cuartas paralelas y finalmente también en quintas paralelas y doblamiento de octavas (no nos toca aclarar la propia evolución que sufrieron estos procedimientos en pleno medioevo, sino su repercusión actual).

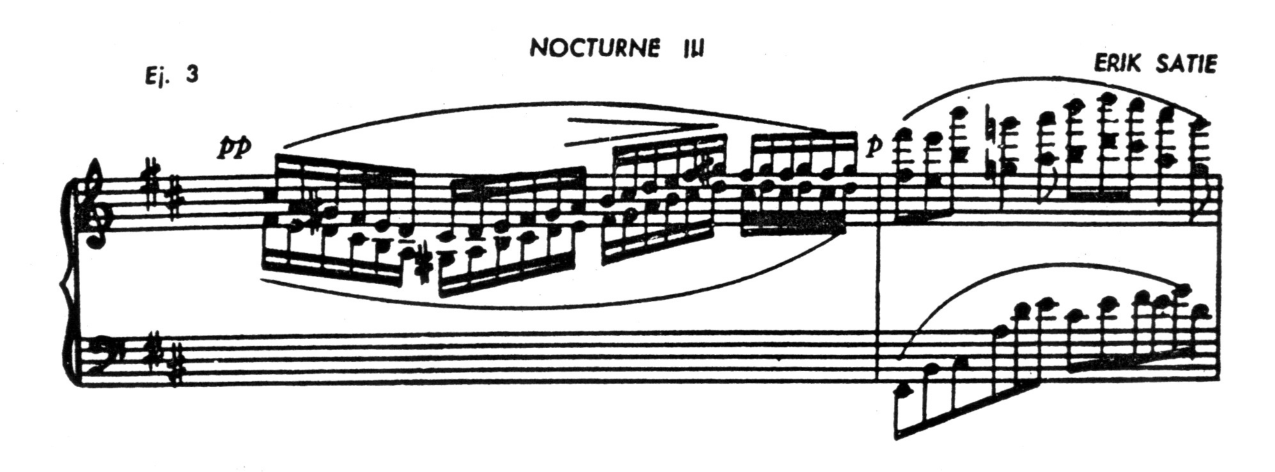
Ej 1 Organún auténtico



Ej. 2 ORGANUM (auténtico)



Vemos que las cuartas paralelas pueden usarse:
a) en sentido melódico como redoblamiento de líneas (ver ejemplos 3, 4 y 5)
b) en sentido armónico como acordes por cuartas (véase capítulo correspondiente).









(Los acordes por cuartas y sus progresiones son realmente una conquista de nuestra época, puesto que en la Edad Media las cuartas tenían uso lineal no armónico. Véase el capítulo con los acordes por cuartas, quintas y otros intervalos).

Ej. 6 "HARPALUS"

ALLEGRETTO CHARLES IVES

mp mp

Oh

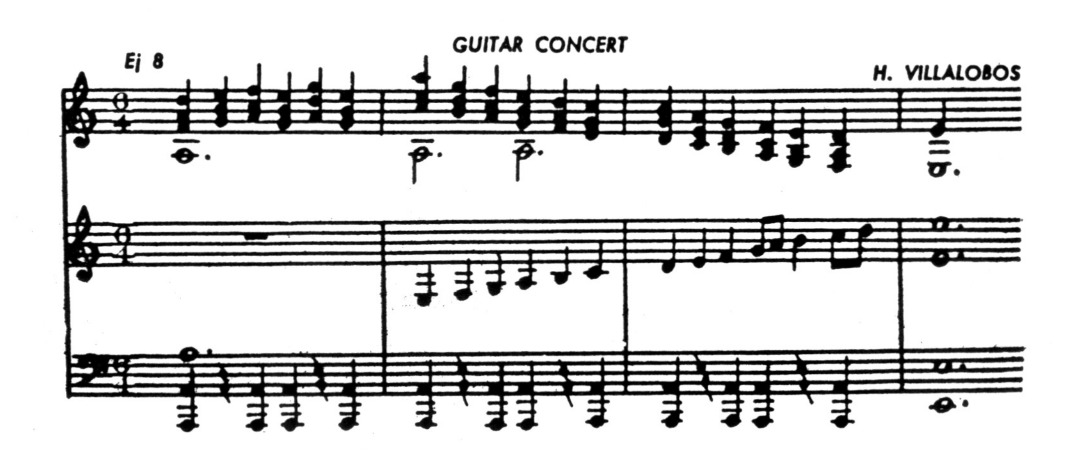
Har- pa- lus! (thus would he say) Un

El **"Faux-bourdon"** (falso bajo). En su interpretación mas correcta consiste en un bajo añadido a distancia de 3ra inferior a las cuartas del **"Organum"** (de ahí la etimología **de la palabra "falso bordón"**) y añade un elemento nuevo en la polifonía primitiva: el **movimiento paralelo** generando el acorde de sexta (primera inversión de tríada) (3).

(3) **Recordemos que las 3ras. paralelas provienen del "gymel", también procedimiento medieval, pero han sido archiutilizadas.**

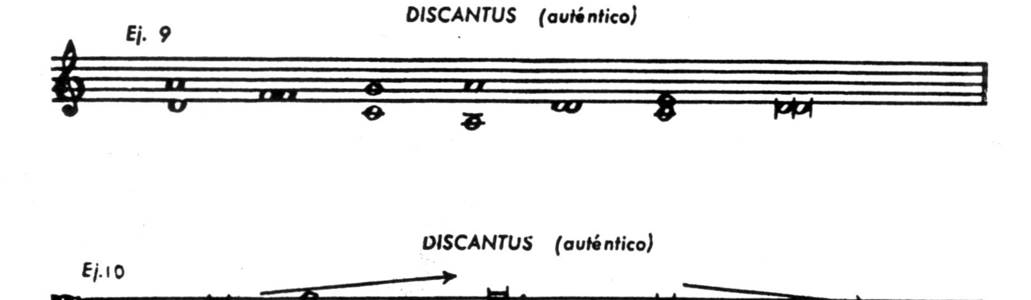
Ej 7 (Faux - Bordon auténtico)





Vemos en los ejemplos 7 y 8 cómo nacen los acordes de 6ta. en progresiones o movimientos paralelos. Desde luego, su utilización dentro de la música actual es más limitada que el procedimiento derivado del **"Organum"**, puesto que las superposiciones de 4tas., se nos antojan más libres de trabas en cuanto a enlaces y sobre todo más ricas como "sonoridad"

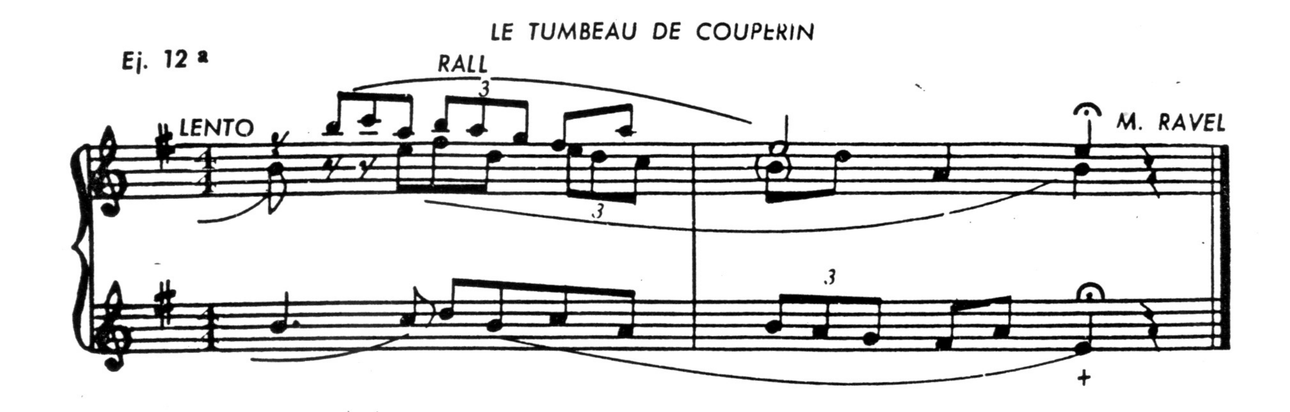
Un grado más amplio de desarrollo se observó en el **"Organum"** hacia el año 1,100. que indica el paso del "Organum" primitivo hacia el **"Discantus"**, que es la aplicación del movimiento oblicuo y contrario. El **"Discantus"** propiamente dicho, consiste en la aplicación **"casi"** estricta del movimiento contrario.

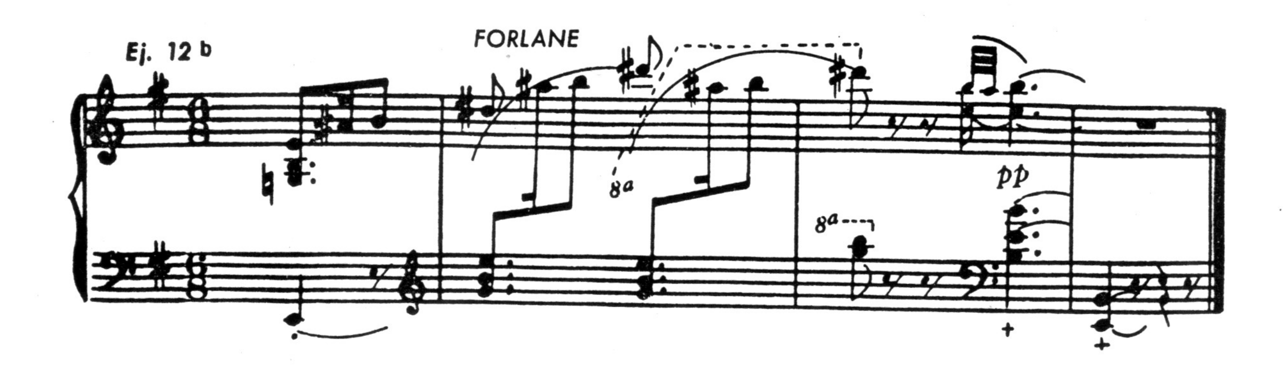


Basta con enunciar el principio histórico del "Discantus" pues su aplicación contemporánea se puede estudiar en su capítulo correspondiente como **acordes reflejos o espejismos** desde el punto de vista armónico y como "inversiones" desde el punto de vista lineal cuando tratemos los **"Recursos de la Imitación"**.

La 3ra., del acorde (tonal) **"limita"** por su calidad interválica a un concepto de tonalidad: **mayor** o **menor.** La supresión de este intervalo permite un cierto sentido **"modal"** Los creadores encuentran el acorde sin 3ra., menos determinante y por lo tanto más amplio de posibilidades.







En el ejemplo de Eric Satie, las progresiones sin tercera tienen una sonoridad honda, casi dramática, mientras que en los ejemplos de **"La Tumba de Couperin"** los acordes son terminaciones donde la dinámica **(PP)** ayuda a entenderlos como pinceladas sonoras. Véase otra utilización diferente en los pedales de Prokofieff.

VISIONS FUGITIVES

Ej. 13 a

PROKOFIEFF

p

Ej. 13 b

(Meno mosso)

pp

Rit.

pp

Rit assai

ppp

DANZAS RUMANAS

Ej. 14

piu mosso

B. BARTOK

Poco Cresc. . . . . *mf* *mp*

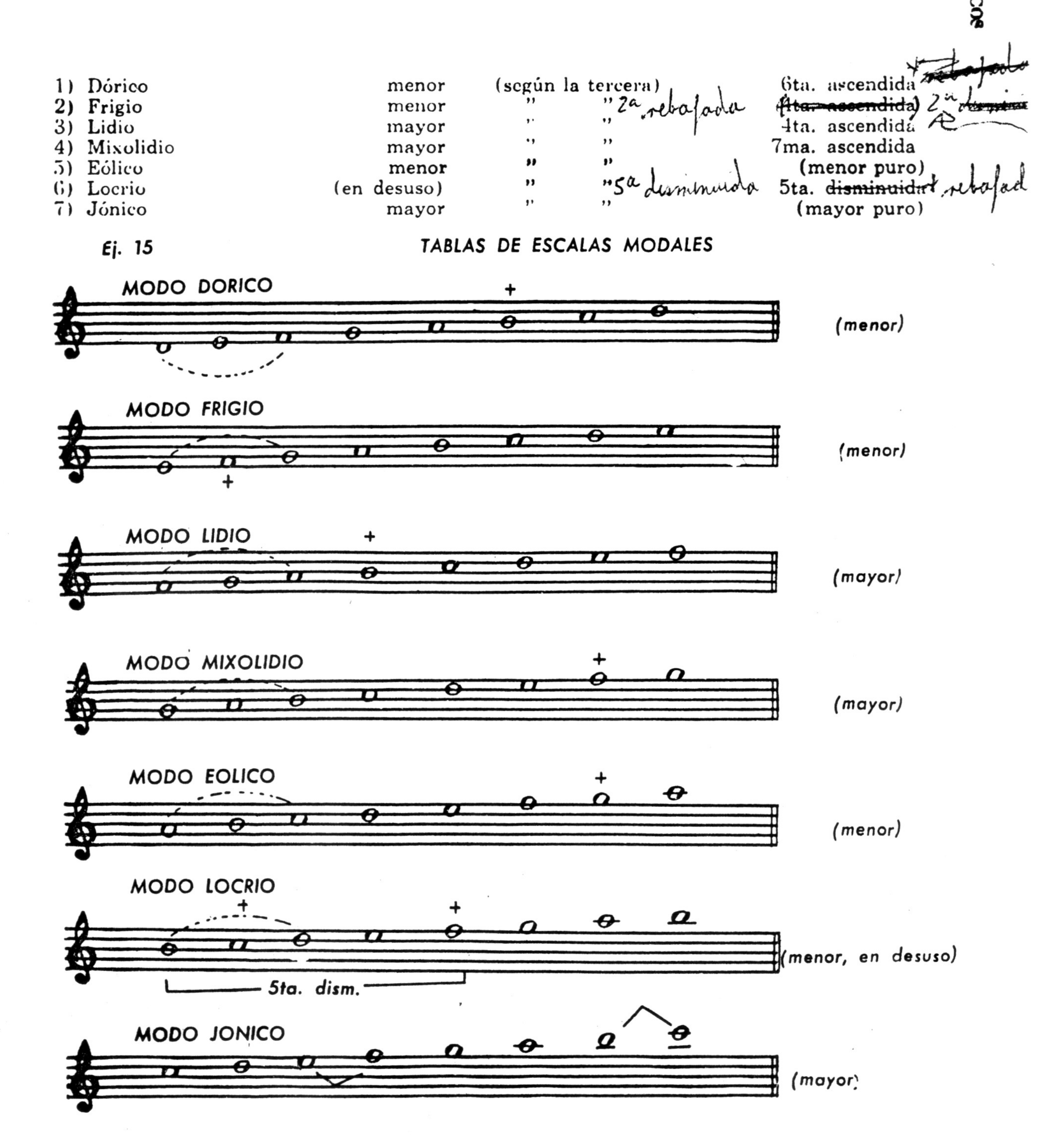
Modos Litúrgicos

De los llamados Modos Litúrgicos o Eclesiásticos se hace uso frecuente en la música actual. Del canto Gregoriano y sus variantes, surgen los distintos "sentimientos" modales en forma de variadas escalas conocidas por los estudiantes de historia con diversas clasificaciones.

Respetando las "interpretaciones" de grandes teóricos (como Koechlin, por ejemplo y recordando que se trata de los modos litúrgicos y no los griegos, podemos resumir los **"modos"** (en uso) en una clasificación universal que difiere un poco de la de Koechlin, pero la más generalizada, a saber:

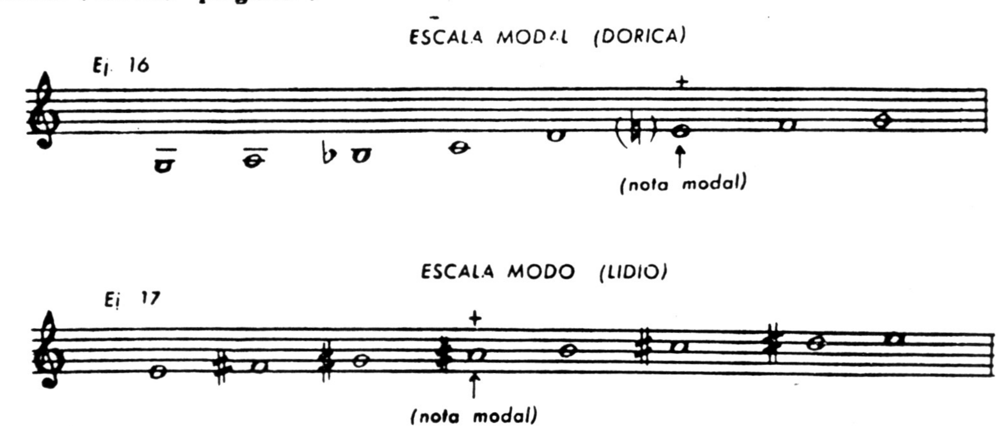
1) Dórico		menor	(según la tercera)	6ta. ascendida
2) Frigio		menor	" " 2a rebajada	~~4ta. ascendida~~ 2a
3) Lidio		mayor	" "	4ta. ascendida
4) Mixolidio		mayor	" "	7ma. ascendida
5) Eólico		menor	" "	(menor puro)
6) Locrio	(en desuso)		" " 5a disminuida	5ta. ~~disminuida~~ rebajad
7) Jónico		mayor	" "	(mayor puro)

Ej. 15 TABLAS DE ESCALAS MODALES

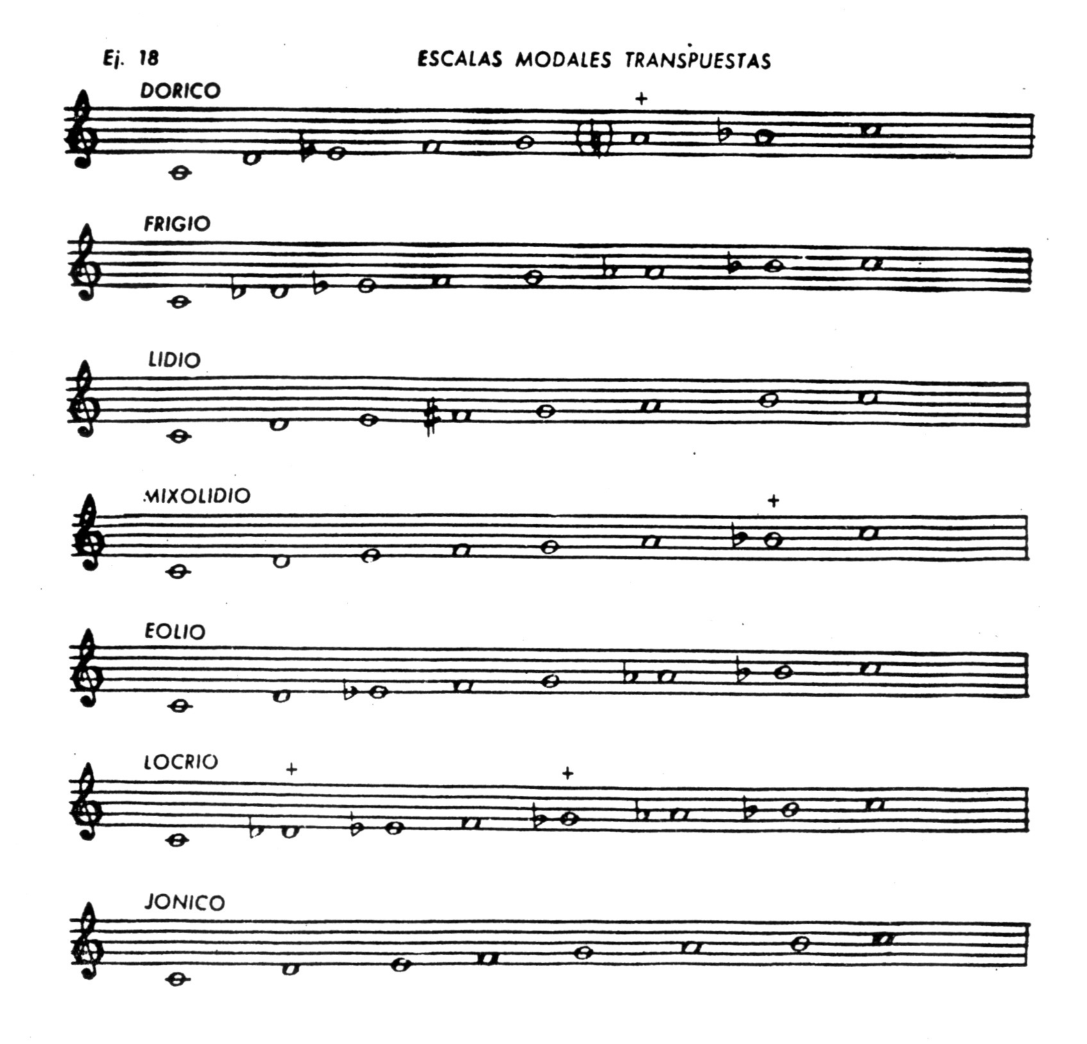


Aunque creemos que no es correcto desde el punto de vista musical relacionar los "**modos**" por sus características en comparación con los mayores y menos diatónicos, desde el punto de vista teórico estos últimos ayudan para diferenciar los grados modales de los primeros.

Denominamos "**grados**" o "**notas modales**" a aquellos intervalos característicos diferentes a las escalas prototipos. Aclaramos además, que en nuestra música **usamos** los modos "**auténticos**", no los "**plagales**".

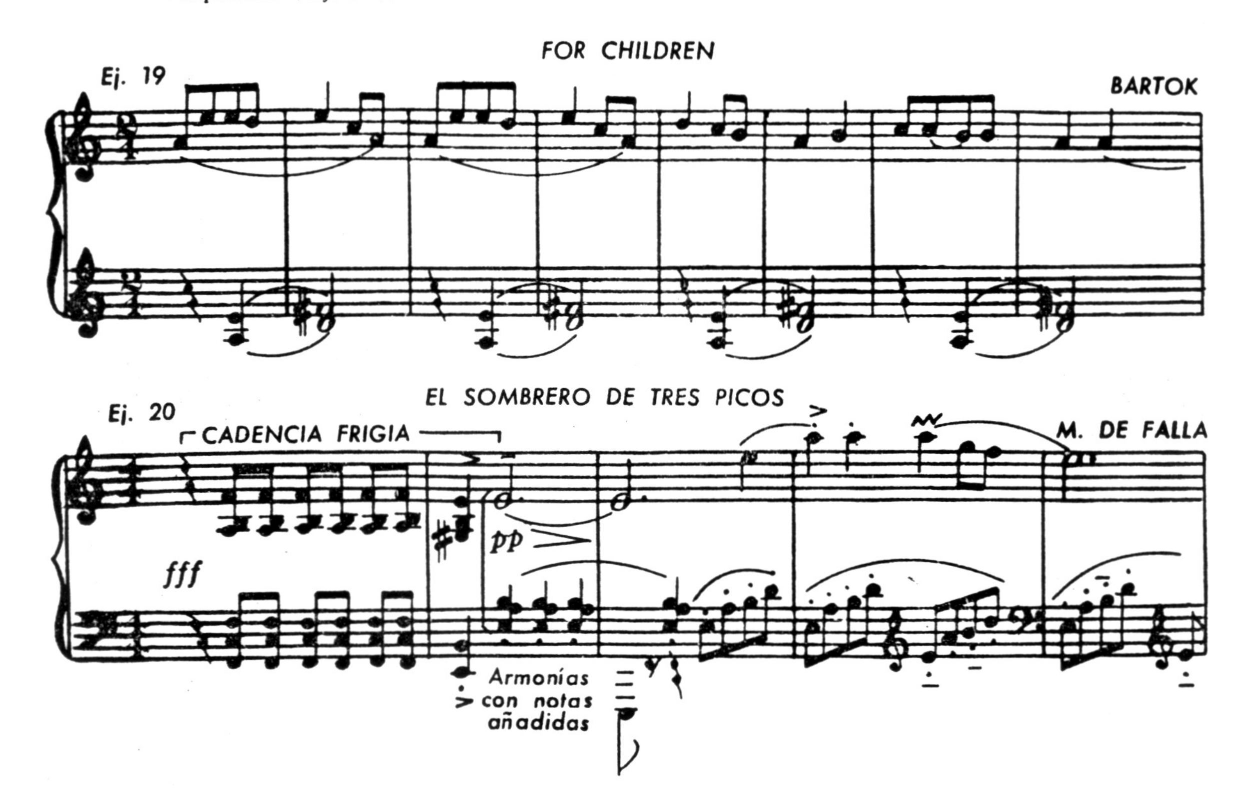


Veamos las escalas "**transpuestas**", tomando como centro tonal Do



El teórico inglés Arthur E. Hull dice con otras palabras en su libro de Armonía (4):
"En la música moderna el elemento modal puede encontrarse:

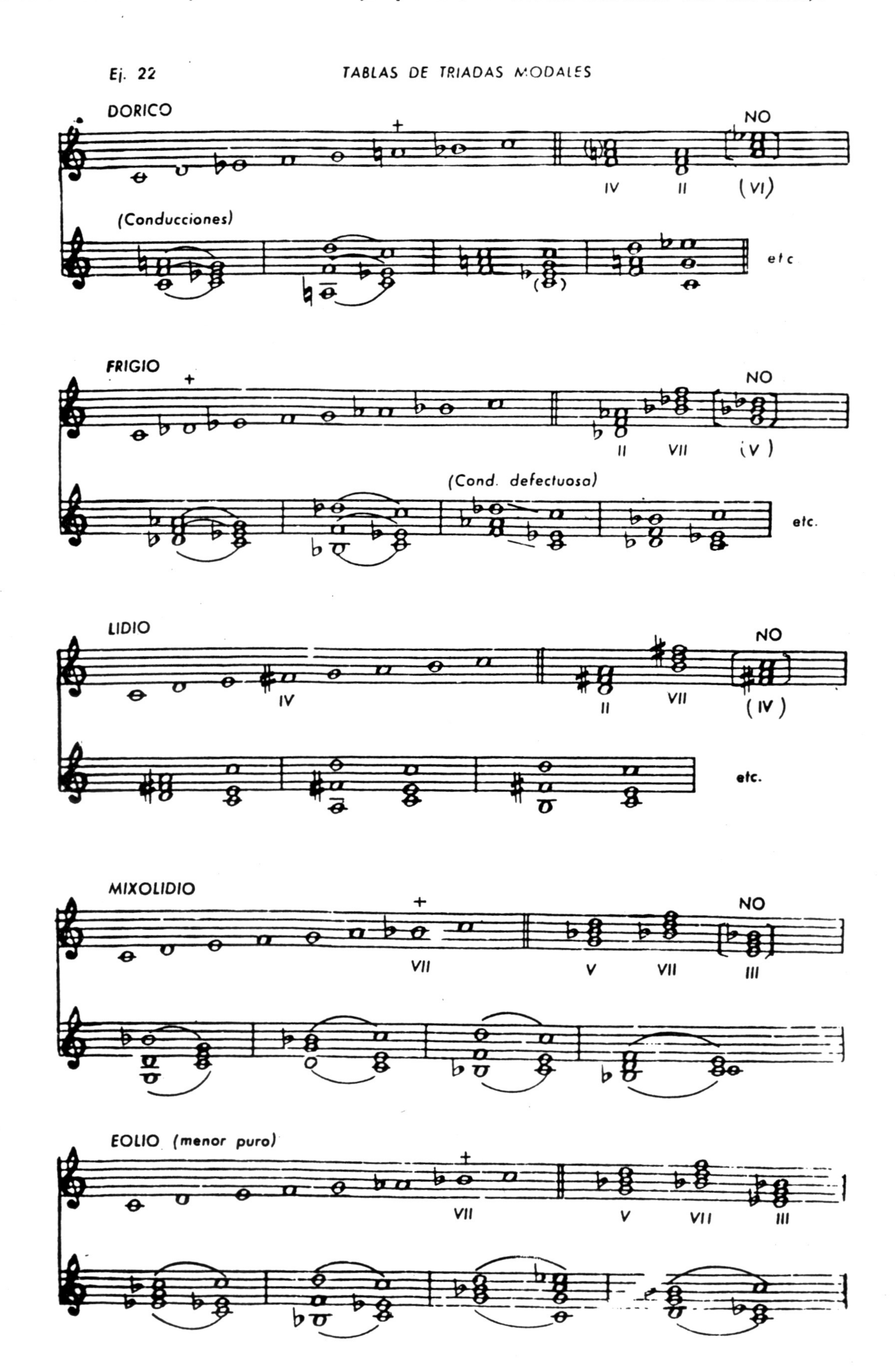
a) De manera integral. Donde lo lineal y lo armónico mantienen todas las características modales (Ej. 19).
b) Lineas modales con armonía moderna (ampliada) (Ej. 20).
c) La presencia de un sentimiento modal "lejano", cualquiera que sea el procedimiento empleado (Ej. 21).





(4) "Teoría y Práctica de la Armonía Moderna". Traducción de A. Salazar.

Cada escala modal tiene sólo un **"grado"** o "nota modal", el que a su vez uede forma: **parte de 3 acordes de tríadas como fundamental 3ra. ó 5ta. (ver ejemplo 22). Se deben** eliminar aquellas tríadas cuya 5ta. forma intervalo disminuido por su tendencia **natural** a resolver en notas de reposo (véanse el Ejemplo 22, las tríadas marcadas con **una cruz).**



En una **"cadencia"** modal, no debe existir el menor asomo de modulación. Las variantes modales se acentúan más cuando menos **se** aparten de los centros tonales acusando **de** esta manera su característica.

"SINFONIA I"

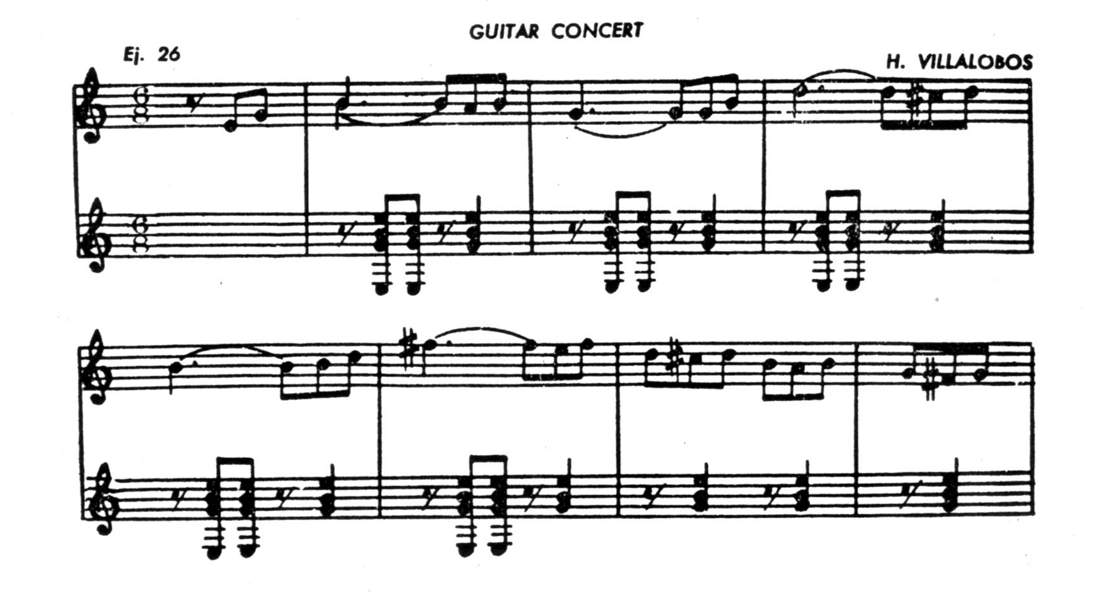






SONATA PARA GUITARRA




GUITAR CONCERT
Ej. 26
H. VILLALOBOS


Ej. 27
Finale: Presto
CONCIERTO PARA ORQUESTA
B. BARTOK
ff


DANZAS RUMANAS
Ej. 28
8
B. BARTOK
ff sostenuto


Ej. 29
SINFONIA III
COPLAND
con 8a



"SINFONIA DE LOS SALMOS"

Ej. 31

STRAWINSKY

p E- jus- Do- mi- num

8

p

EL AMOR BRUJO

Ej. 32

VIVO

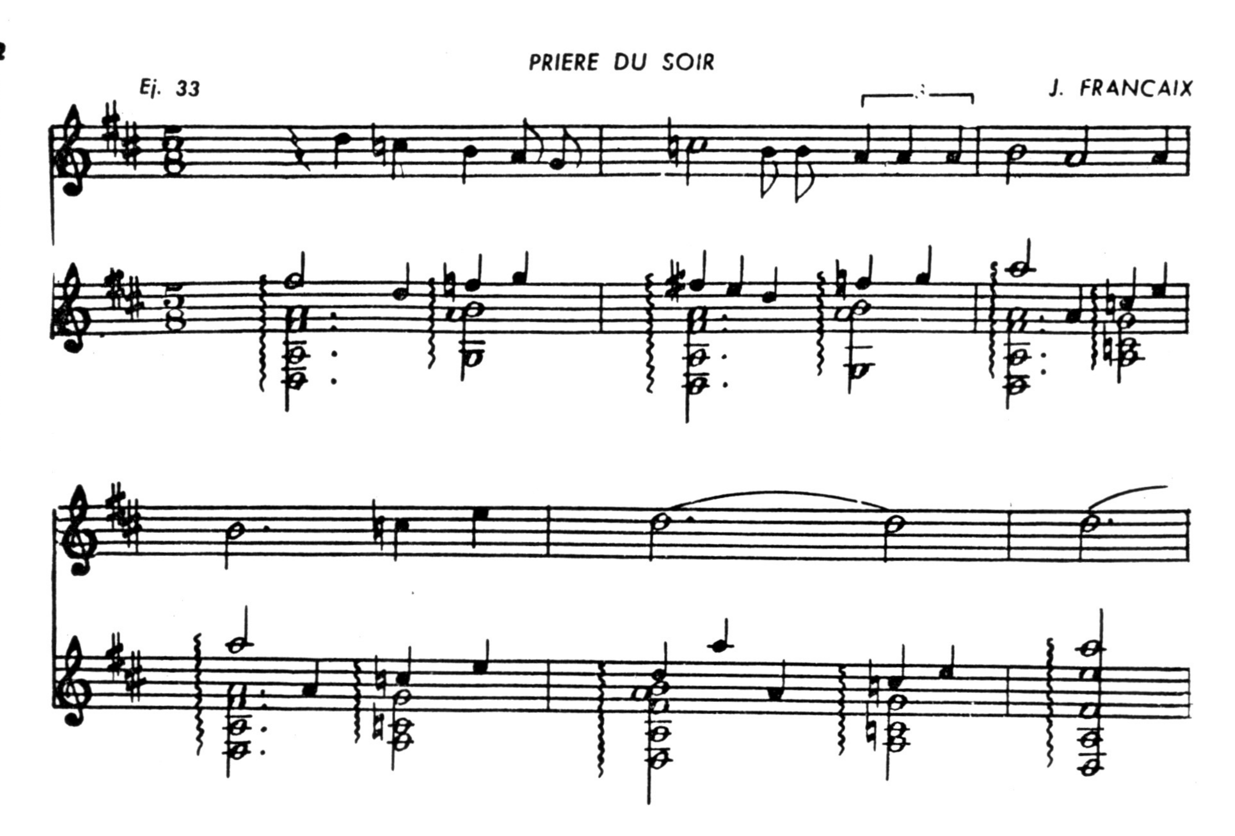
M: DE FALLA

Gliss

p

pp

Los ejemplos 23 y 24 de Shostakovich y Falla respectivamente, están en modo Frigio. **El fracmento** mostrado anteriormente de la **serie** de piano "Para Niños", de Bartok (Ej. 19), **y los** ejemplos 25 y 26 son hermosos fracmentos dóricos, mientras que los dos **de Bartok**, el material temático del 5to. movimiento del **"Concerto Para Orquesta"** y el final **de la segunda** "Danza Rumana", Op. 8 (ejemplos 27 y 28), así como el fracmento del 2do. movimiento de la Sinfonía III, de Aaron Copland, y el tema de Vaughan-Williams (ejemplos 29 y 30), están en m o d o Lidio (los cuatro).


PRIERE DU SOIR
Ej. 33
J. FRANCAIX


Ej. 34
"QUINTETO DE VIENTOS"
MODO EOLIO
P. HINDEMITH Op. 24
OBOE
CLAR.
p
FAGOT.


PRELUDIO PARA GUITARRA
Ej 35
VILLALOBOS

El fracmento de la **"Sinfonía de los Salmos"**, de Stravinsky, y el final de la **danza** del Amor Brujo", de Falla, nos muestran cadencias mixolídicas, mientras el ejemplo 33, de Francaix, presenta armónica y melódicamente la conducción mixolidia. Finalmente, los ejemplos de Hindemith (34) y de Villalobos (ejemplo 35), son dos muestras de líneas melódicas en modo "eolio".

Aconsejamos desarrollar la capacidad auditiva por medio de **"transposiciones"** de las escalas modales con sus respectivas cadencias (que siempre enlazaremos con el grado fundamental) a todos los grados, así como ejercicios de composición de pequeñas melodías o "corales" con las cadencias y semicadencias modales".

NOTA: Véase el apéndice del capítulo 2 para análisis de fracmentos modales.

Los Recursos de la Imitación Contrapuntística

Recordemos que **"imitación"** es la reproducción de:

a) **un tema** o parte del mismo, así como también de
b) **un diseño** melódico-rítmico ejecutado en distintas **"partes"** o voces (escritura lineal).

Se denomina **"Tema"** (o **"Antecedentes"**, **"propuesta"** **"sujeto"**, etc) a la parte anterior y **"Respuesta"** (o consecuente), la que imita.

Tipos de Imitación

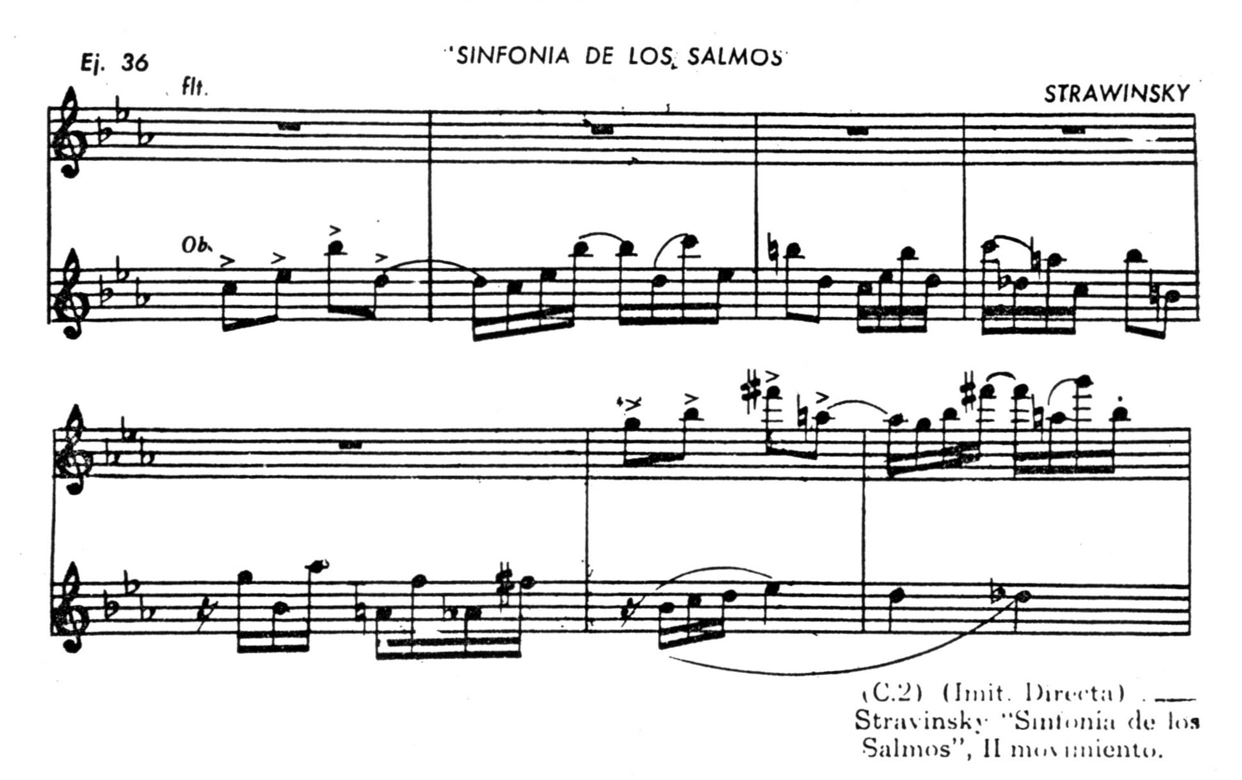
"Exacta" (o rigurosa, real, perfecta, etc.), cuando el consecuente responda al antecedente con intervalos exactamente iguales.

"Irregular" (imperfecta, etc.) cuando sus intervalos NO son de igual calidad.

(La imitación puede hacerse a cualquier intervalo: **"a la 8a"** **"a la 5a'**, etc.)

Según la dirección de la línea melódica:

1) **Por Movimiento Directo:** el consecuente imita en la misma dirección (ver ejemplos.)
2) **Por Movimiento Contrario:** el consecuente imita en sentido **inverso**, o sea, los intervalos ascendentes por descendentes y los descendentes por ascendentes (ver ejemplos.)
3) **Por Movimiento Retrógrado:** el consecuente imita "al revés", o sea, desde el final hacia el principio.
4). **Por Movimiento Retrógrado Inverso:** (Retrógrado Contrario) El consecuente imita desde el final hacia el principio y además en sentido inverso.



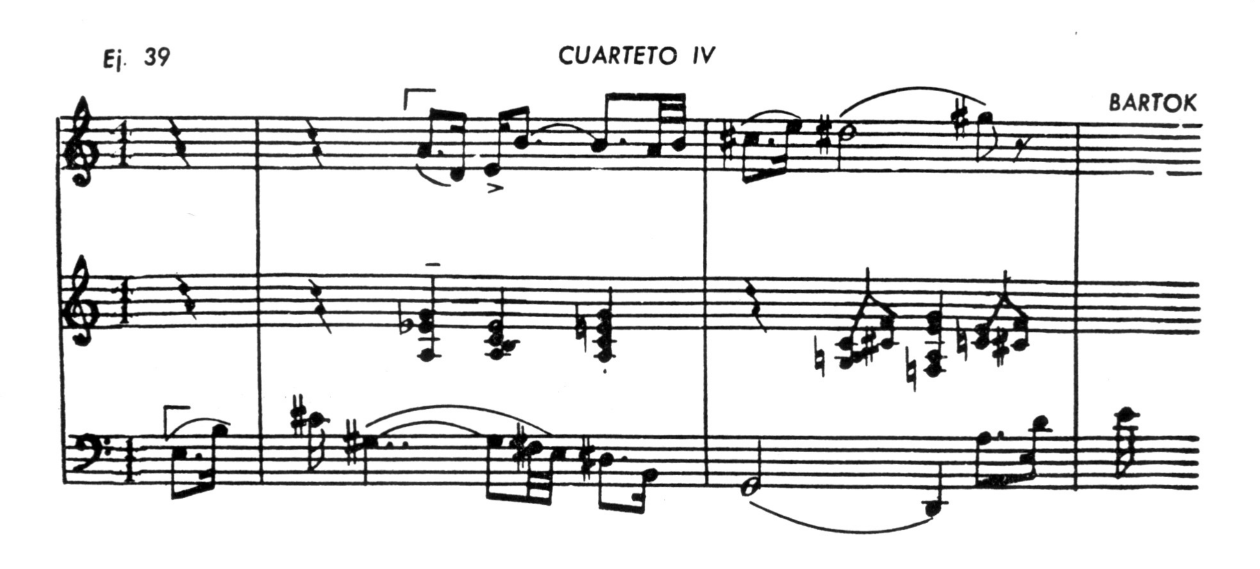
(C.2) (Imit. Directa) . Stravinsky "Sinfonía de los Salmos", II movimiento.



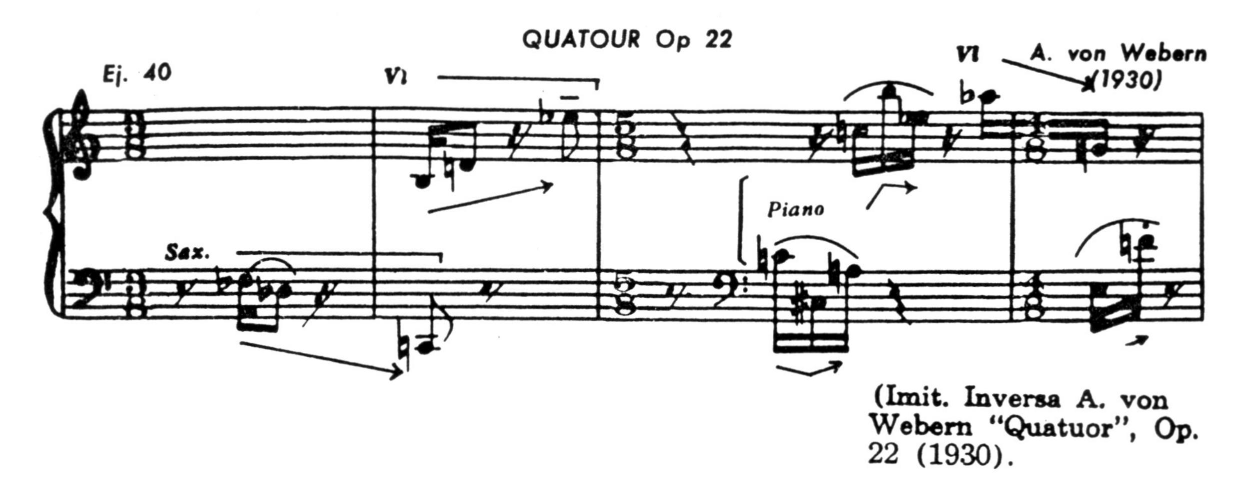
(Imit. Directa)
Gershwin G. "Porgy and Bess" (Pág. 195; 2do. Acto 47.



(Imit. Directa) Ardévol

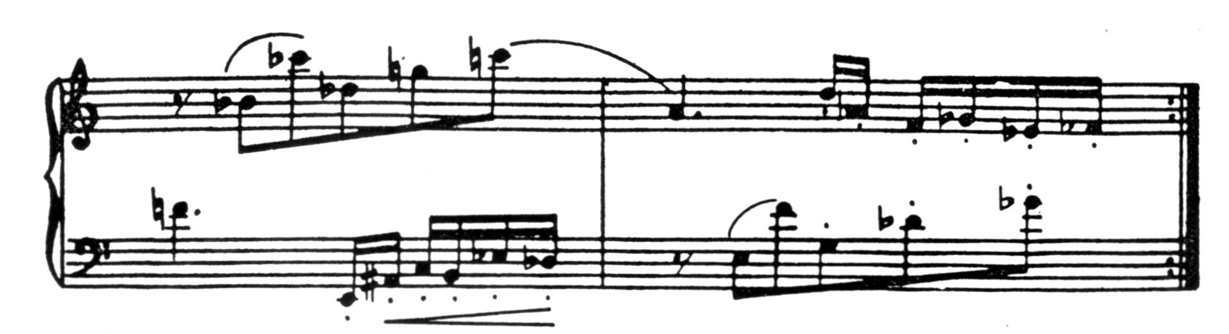


(Imit. Inversa) Bartok 4to. Cuarteto "lento". Pág. 35.



(Imit. Inversa A. von Webern "Quatuor", Op. 22 (1930).





—Schónberg Op. 25 Piano Suite.



(C.2) Krenek Invención Para violín y vla. (Imit. Retrógrada).

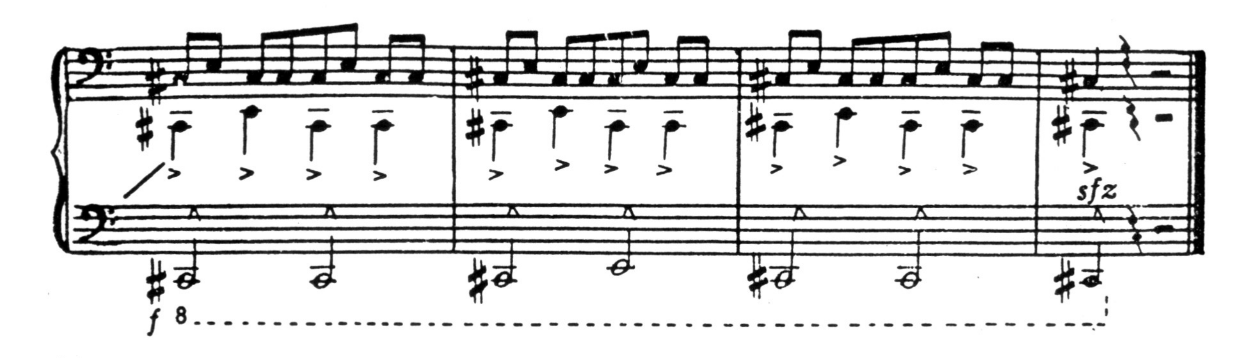


Eisler "Elegía"
Voz y piano, 1935 (Imit. Retrógrada).

Según el valor de las figuras:

1) **Por Aumentación:** cuando la parte que imita está escrita con figuras de mayor valor, generalmente el doble.
2) **Por Disminución:** cuando el "**consecuente**" se realiza con figuras de menor valor.
3) **Imitación Rítmica:** el "**consecuente**" sólo mantiene la figuración rítmica variando los intervalos.

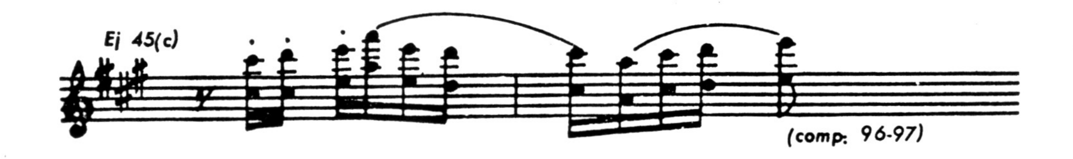




Prokofieff "Visiones Fugitivas", Op. 22. Imitaciones por aumentación.







El fragmento de Prokofieff es una figura pedal imitada en las dos voces inferiores por por **"aumentación"** y **"doble-aumentación"** (véase ejemplo No. 44). Los tres fragmentos del primer tiempo del concierto de Falla muestran el tema tal como aparece e imitaciones posteriores por aumentación y disminución "irregulares".

Existen, por supuesto, otros tipos de imitaciones clasificadas como imitación **"a contratamiento"** —recuérdese el final de la 3ra. Sinfonía de Beethoven—, imitación **"interrumpida"**, e imitaciones **"periódicas"** y **"canónicas"**. Salvo esta última, las demás, tratadas como elementos de desarrollo tienen grandes posibilidades. (Véase ejemplos del apéndice al Capítulo II).

Pedales, Figuras Pedales y Pedales Rítmicos

Recordamos que el pedal es una nota o una figuración melódica o rítmica, que se mantiene durante varios compases o a veces durante todo un período u obra, dando lugar a distintas "formaciones" armónicas o melódicas superpuestas.

Por su posición el pedal puede ser **"inferior"**, **"medio"** o **"superior"** (véanse ejemplos 46, 47 y 48), considerándose el pedal **inferior** como el que más posibilidades ofrece, mientras el pedal medio exige más cuidados en el movimiento de las partes.

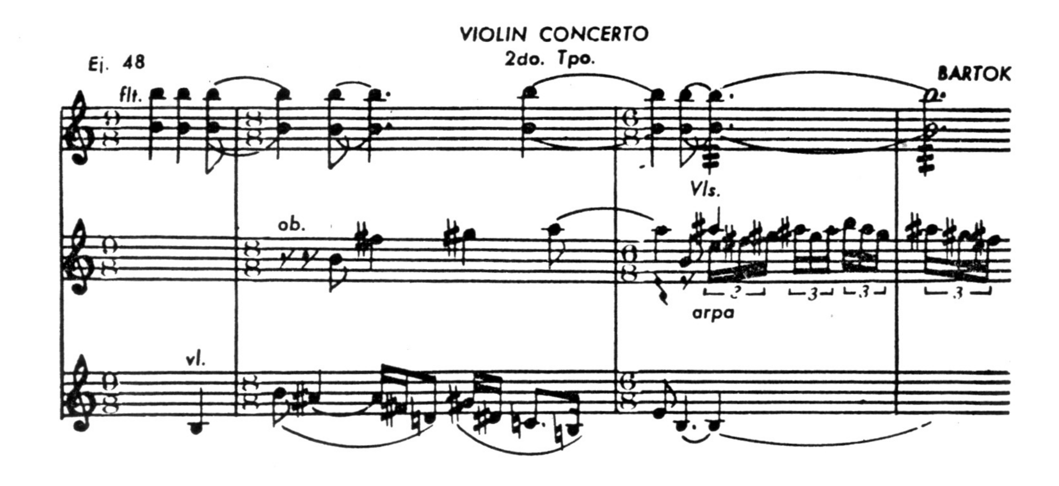
Podemos resumir los tipos de pedales de la manera siguiente:

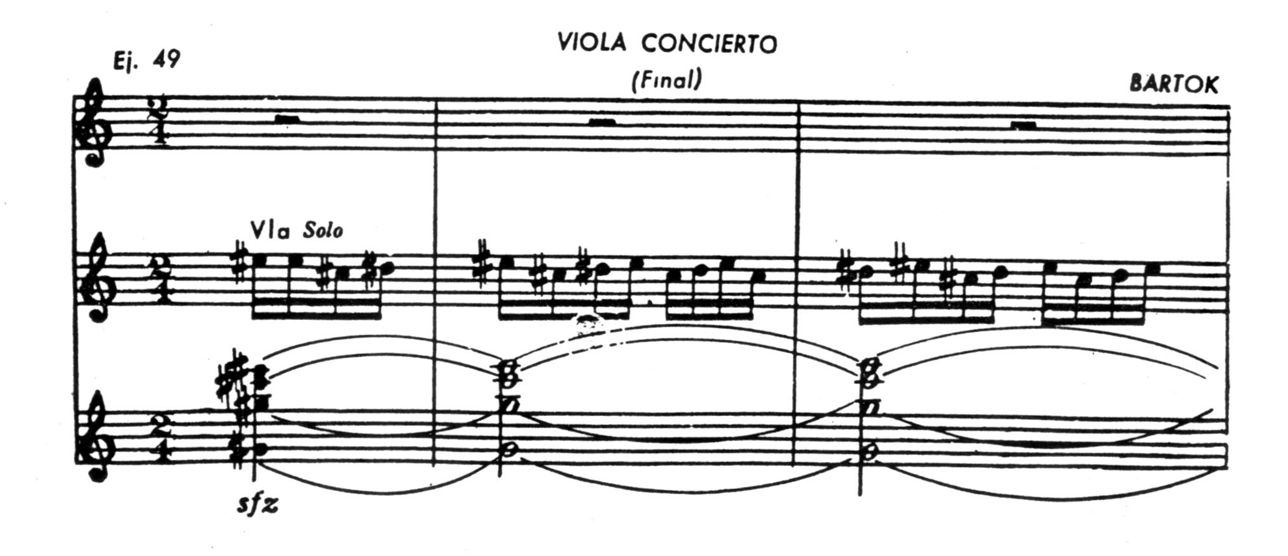
1) Pedal simple, inferior, medio o superior ejemplos 46, 47 y 48).
2) Acorde pedal inferior, medio o superior (ejemplo 49).
3) Doble pedal (triple pedal, etc.) (5) (Ejs. 50 y 51.)
4) Figura pedal (Ejs. 52 y 53).
5) Figuras pedales múltiples (Ejs. 54 y 55).
6) Pedal rítmico (Ejs. 56 y 57).
7) Pedal interrumpido (Ejs. 58 y 59).

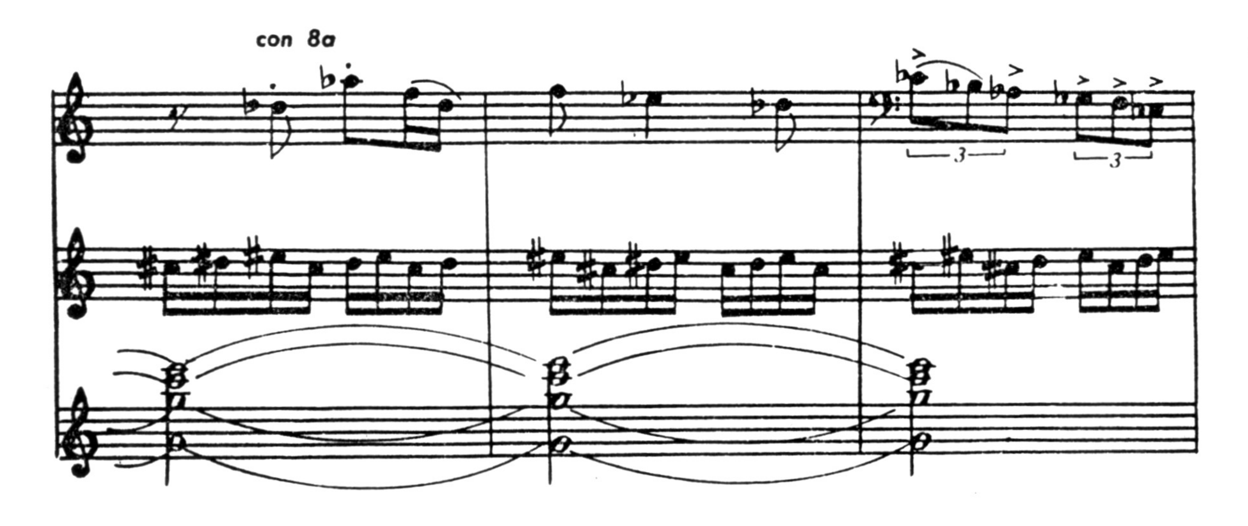
(5) Se diferencia el "doble" o "triple pedal" del "acorde pedal" en que éste último lo forman voces conjuntas en un plano y el "triple pedal" puede tener figuraciones intermedias.


Ej. 46
VARATIONEN FUR KLAVIER
EISLER

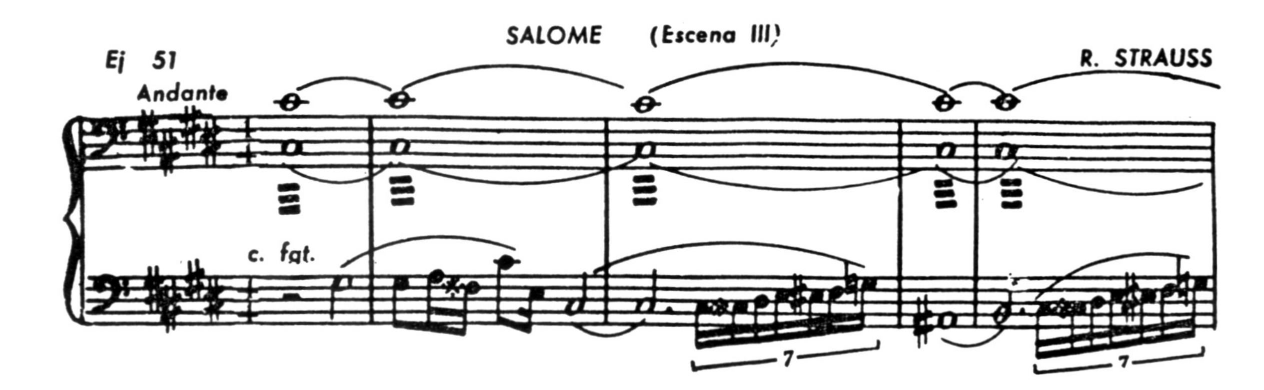

Ej. 47
WHEN STARS ARE
Voz y piano (1891)
ADAGIO
C. IVES

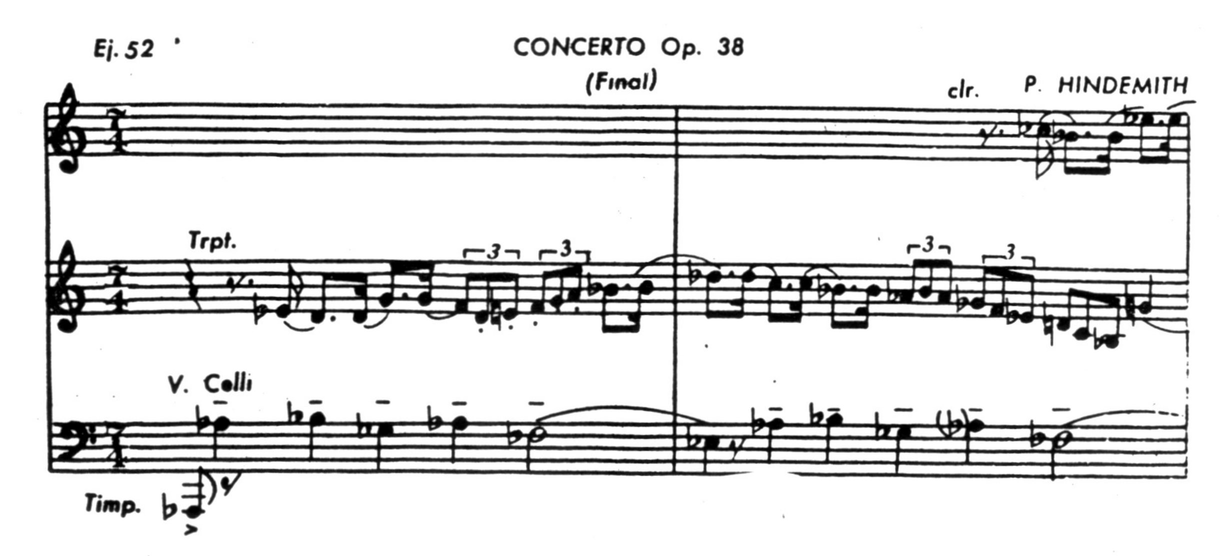

VIOLIN CONCERTO
Ej. 48
2do. Tpo.
BARTOK
flt.
ob.
Vls.
arpa
vl.

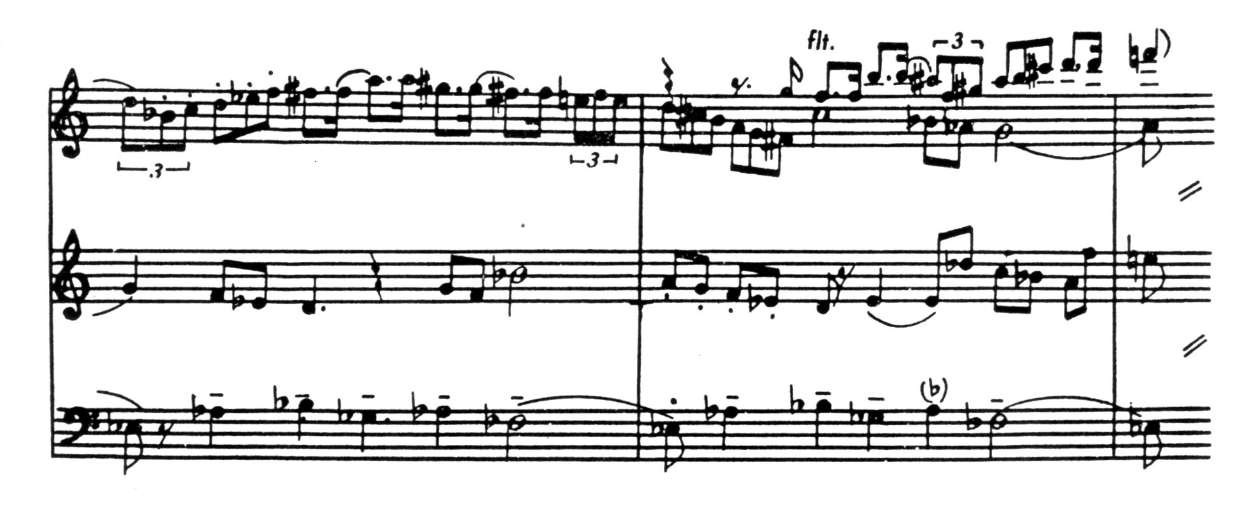

Ej. 49
VIOLA CONCIERTO
(Final)
BARTOK
Vla Solo
sfz


con 8a


Ej. 50
PRELUDIO Y FUGA No. 7
SHOSTAKOVICH
legato


Ej 51
SALOME (Escena III)
R. STRAUSS
Andante
c. fat.


Ej. 52
CONCERTO Op. 38
(Final)
clr.
P. HINDEMITH
Trpt.
V. Celli
Timp.



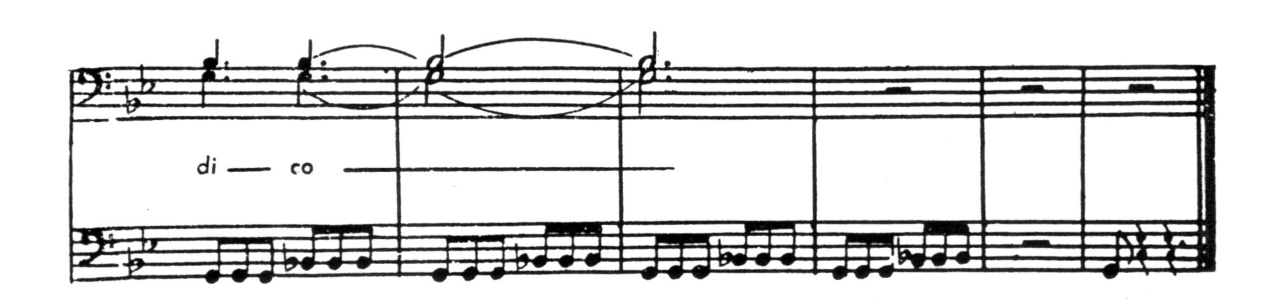
Ej. 53

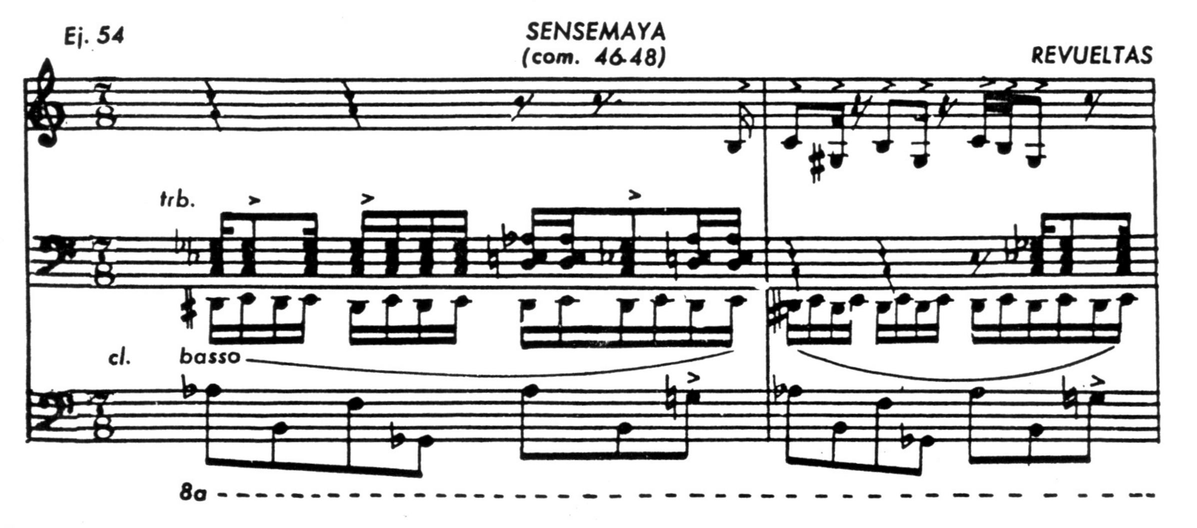
EDIPO REY
(final)

STRAWINSKY

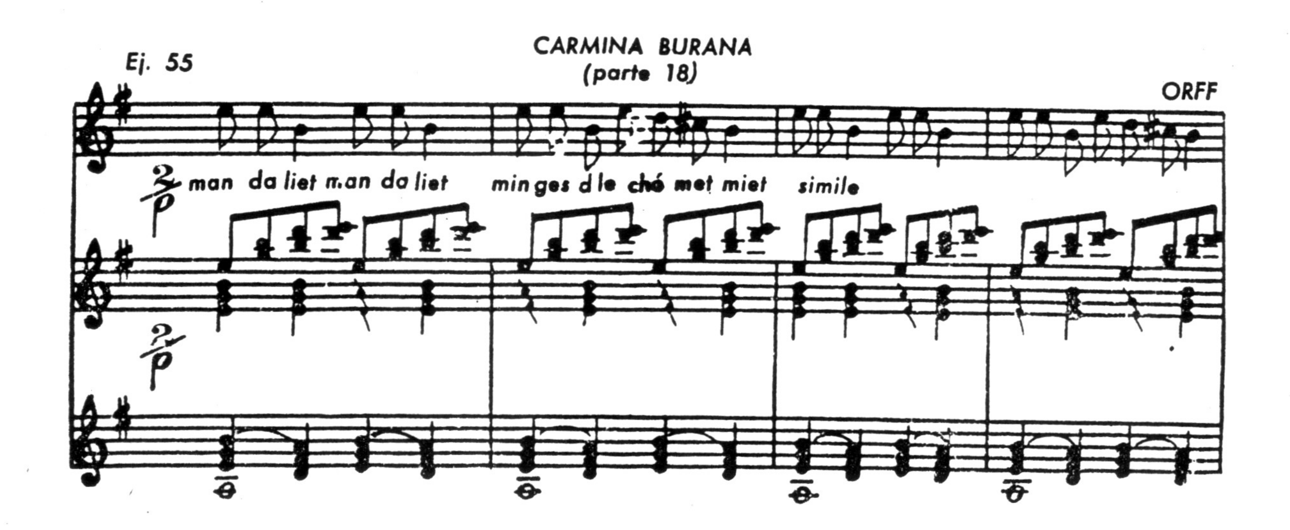


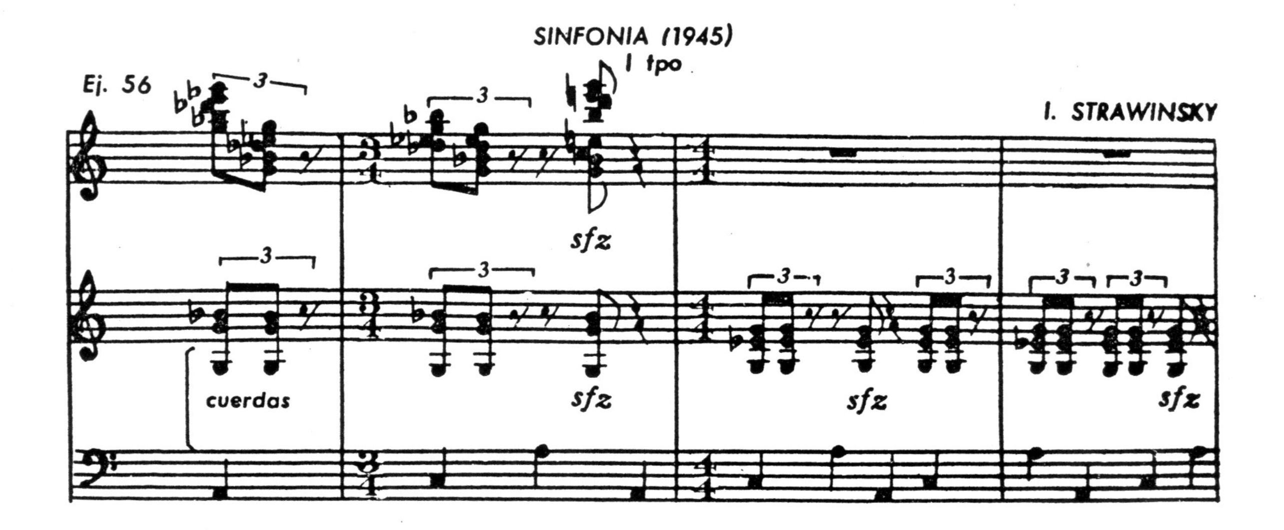


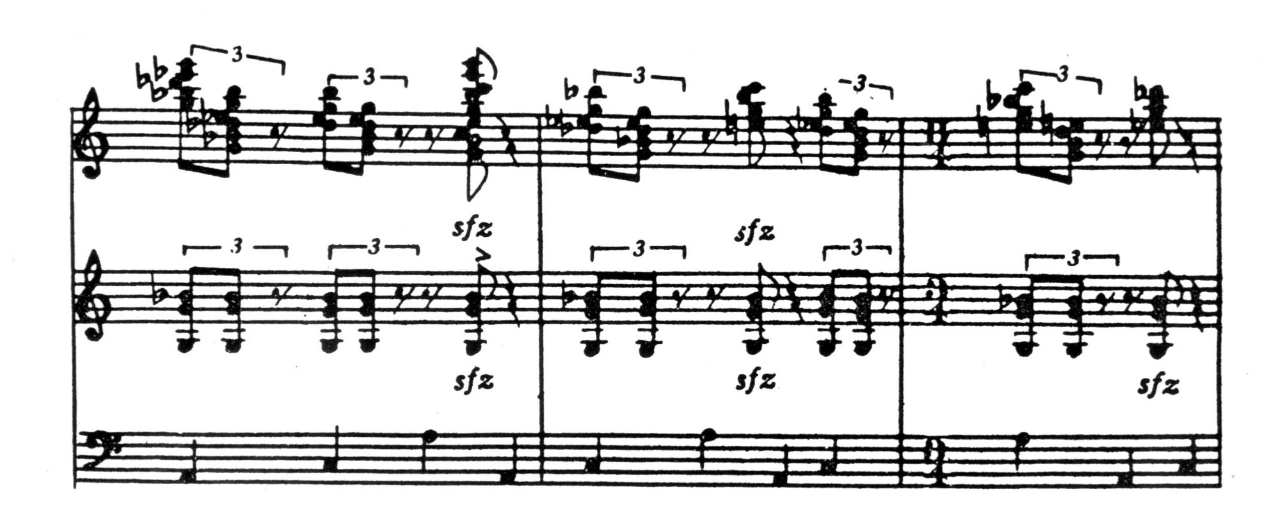



Ej. 54
SENSEMAYA
(com. 46-48)
REVUELTAS
trb.
cl.
basso
8a



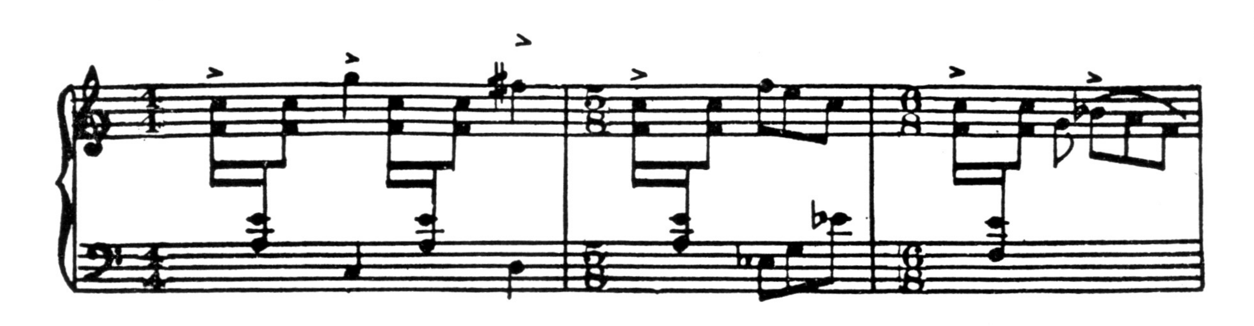

Ej. 55
CARMINA BURANA
(parte 18)
ORFF
man da liet man da liet
min ges d le chó met miet
simile


SINFONIA (1945)
Ej. 56
I tpo
I. STRAWINSKY
3
sfz
cuerdas


3
sfz


MI MADRE LA OCA
(Valz)
Ej 57
M. RAVEL
3


Ej. 58
SONATA PARA PIANO No. 4
(pag. 28)
PERSICHETTI




Ej. 59
CONCERTINO de PRINTEMPS
parte de orquesta
MILHAUD

Véase la riqueza de elementos combinados que logra Revueltas en su poema sinfónico "**Sensemayá**" con figuras pedales múltiples. Así también el lirismo tranquilo de Bartok en el pasaje del 2do. Movimiento del Concierto para Violín con el pedal agudo, o el dramatismo contenido al final de "**Edipo Rey**", de Strawinsky, logrado con una figura pedal grave en el timpani. (Hemos señalado tan solo tres de los múltiples matices expresivos que se pueden obtener).

Aconsejamos al estudiante de composición elaborar ejercicios más bien cortos, conteniendo, específicamente el "**aspecto**" o "**elemento**" de que se trate haciendo otros posteriormente más largos donde se trabaje el "**elemento**" conjuntamente con otros aspectos de la composición (línea melódica, escritura armónica, etc.) Véase a modo de comparación con el ejemplo 60, a) y b).





Fin del Capitulo II

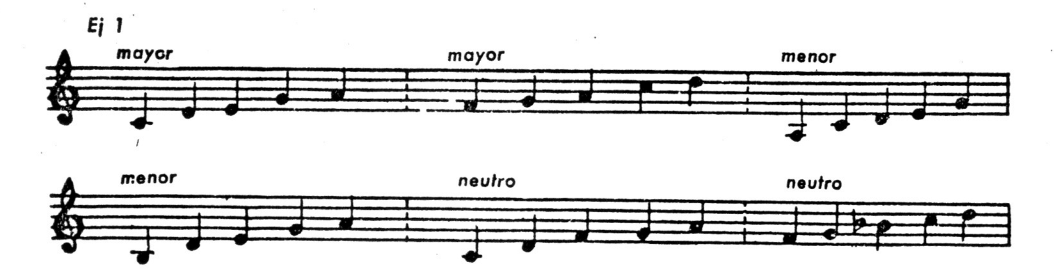
CAPITULO III

El Pentafonismo

La Pentafonía proviene de la época primitiva de la música y ha sido elemento auténtico en muchos de nuestros países de ascendencia indígena.

La pureza de su sonoridad, tanto lineal como verticalmente, impresiona al creador. He aquí otro de los elementos que puede ser considerado como patrimonio musical de muchos pueblos o países donde se conservan intactas ciertas culturas primitivas como las Neoafricanas y las Indoamericanas.

La Pentafonía tiene su escala generadora —que algunos denominan **"defectiva"** (por tener menos de 7 intervalos) (6) en la escala de 5 sonidos (penta-cinco). Esta no tiene medios tonos pudiendo generarse **"modos pentáfonos"** mayores, menores y neutros, estos últimos sin tercera.



Acordes resultantes de la escala pentáfona:

1) Acordes en su estado **puro** derivados de la escala misma.
2) Armonías libres ,de carácter diatónico) con la inclusión del intervalo de semitono, etc. Estos acordes los analizamos dentro del tipo de **"Pentafonía Ampliada"**. Véanse las tablas de acordes pentáfonos puros.



El ejemplo 3, de Revueltas (de **"Tres Piezas Para Violín y Piano"**) es una obra totalmente realizado dentro de la pentafonía pura. Otros ejemplos son la frase del 1er. tiempo del Concierto Para Violín, de Bartok, y los fracmentos de la **"Danza del Diablito"** y la **"Rítmica No. 1"** para instrumentos de viento y piano, de Roldán

(6) Toda "escala" con menos de 7 sonidos se denomina **"defectiva"**.

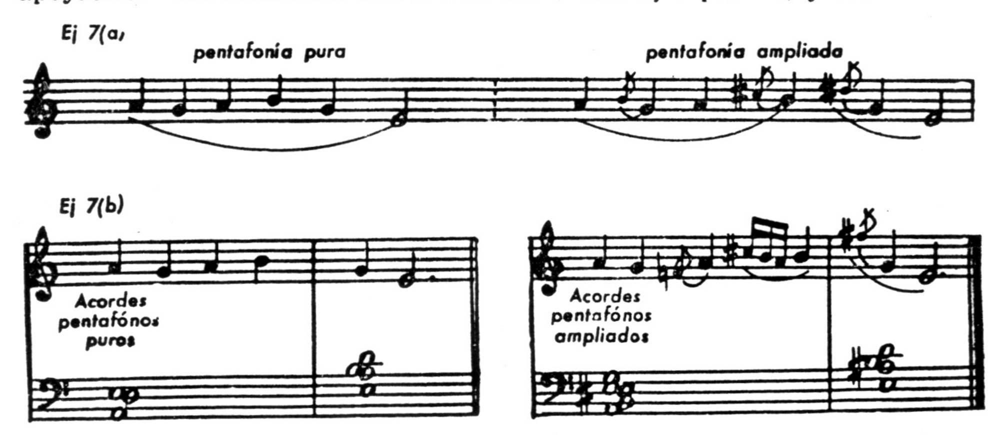

Ej. 3
TRES PIEZAS (No. 2)
Vl.
S. REVUELTAS
p
p
mp
Ej 4
VIOLIN CONCERTO
BARTOK
Ej 5
DANZA DEL DIABLITO
A. ROLDAN
Ej 6
RITMICA No. 1
♩=92
A. ROLDAN

La Pentafonía Ampliada

Lo que denominamos así tiene por objeto buscar más riqueza que lo **pentáfono puro**. **Este** enriquecimiento puede y debe lograrse sin eliminar las características **arcaicas** del **motivo pentáfono**, ya sea lineal o armónico.

La pentafonía ampliada puede constar de los siguientes elementos:

1) Bordaduras, **"notas extrañas" o "de paso"**, a modo de ornamentación en lo meló dico o "apoyaturas" sin resolución en los acordes (véase ejemplo 7 a) y b).



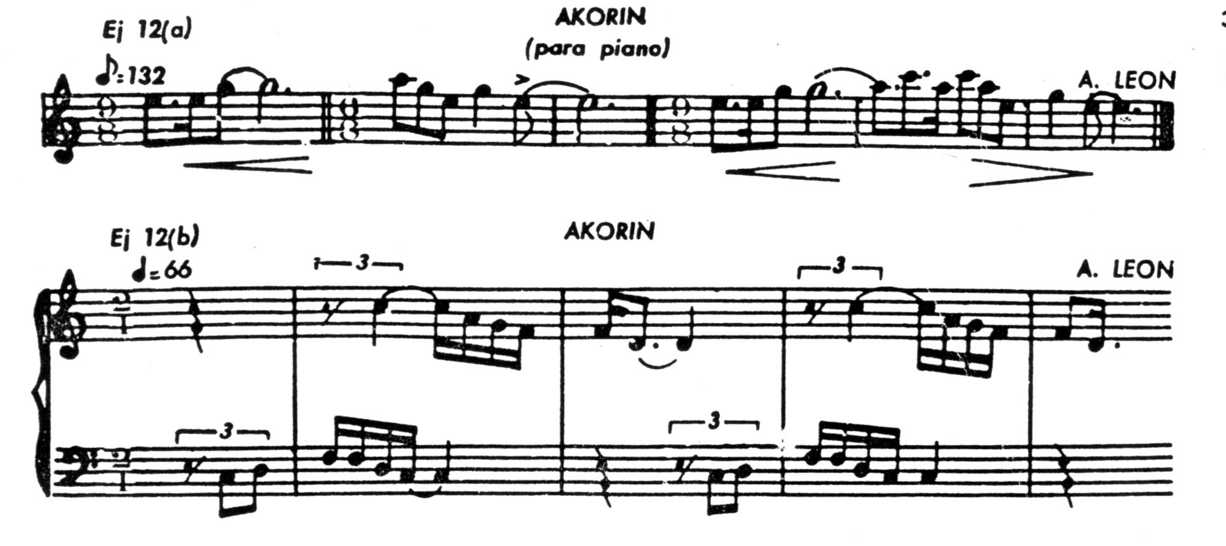
En la **"Elegía"** de Caturla (ejemplo 8), los ámbitos pentafónicos no **tienen apenas** relación, dando un sentido de politonalidad. Mientras la voz permanece en el ámbito de **MI**, la parte instrumental está apoyada en los compases primero y segundo sobre LA Bemol, que puede interpretarse enarmónicamente como SOL (incluyendo la tercera del acorde **SI** en la parte vocal), continuando los compases tres y cuatro sobre el ámbito pentáfono **FA**, DO y los compases quinto y sexto sobre RE-LA y Mib-Sib respectivamente.

El ejemplo de Ginastera (No. 10), tiene ampliaciones armónicas en los compases segundo y tercero, mientras la línea de la flauta permanece pura.

El fracmento de Villalobos (ejemplo 9), así como el de Bartok (ejemplo 11A), tienen la misma relación de enlazar los ámbitos pentafónicos por medio del parentesco de notas comunes. Véase el esquema (ejemplo 11B) del fracmento de Bartok,




Ej. 9
MORENINHA
para piano
(pág. 3)
H. VILLALOBOS
3
6
A
B
ff
Ej 10
IMPRESIONES DE LA PUNA
(pag 11)
A. GINASTERA
Ej 11(a)
(a)
(b)
(c)
nota de
paso
(d)
etc.
Ej 11(b)
(a)
(b)
(c)
(d)



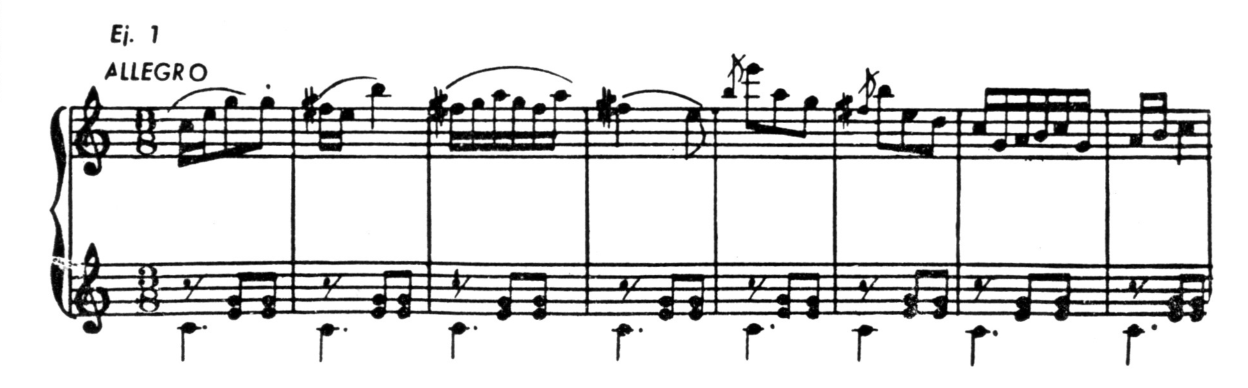


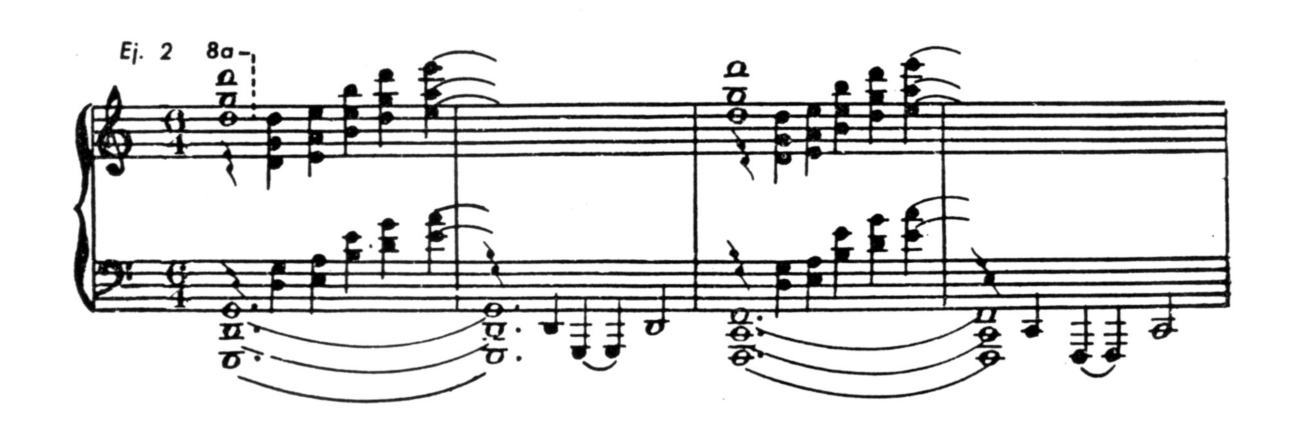
Los ejemplos de Argeliers León y de Britten contienen las escalas pentáfonas puras, con armonías diatónicas el segundo

Queremos hacer notar que existen peculiaridades en la escritura vertical (armónica) de la pentafonía. Aunque existen escalas con tercera, mayor o menor, se prefieren desde el punto de vista vertical acordes **sin** tercera (véase ejemplo 14).



Fin del Capítulo III


Ej. 1
ALLEGRO

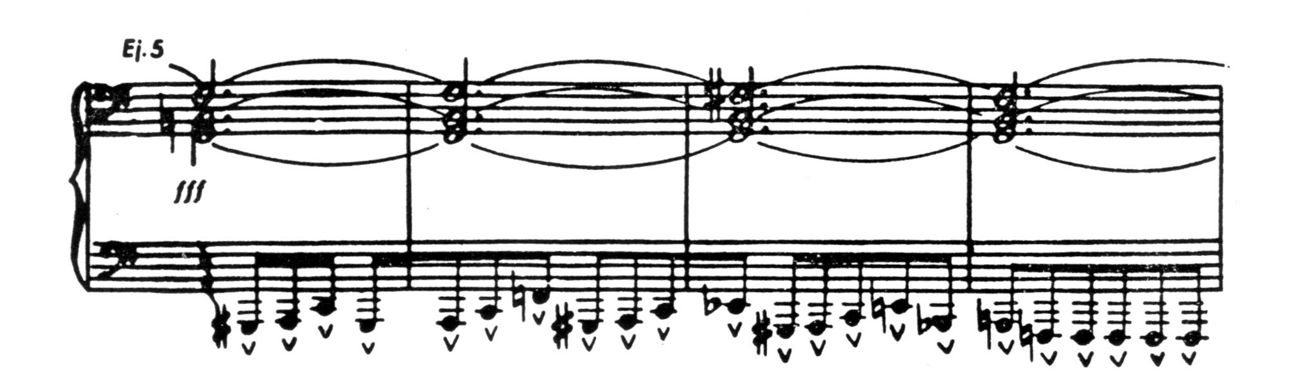

Ej. 2
8a


Ej. 3
ANDANTE


Ej. 4



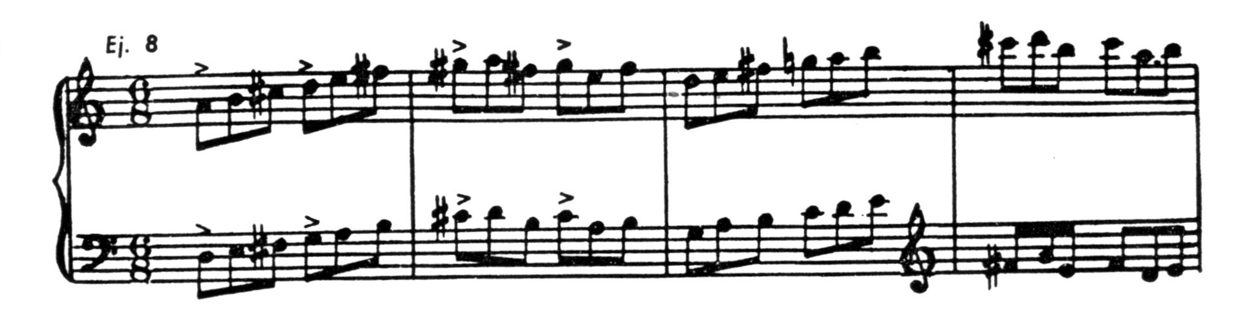


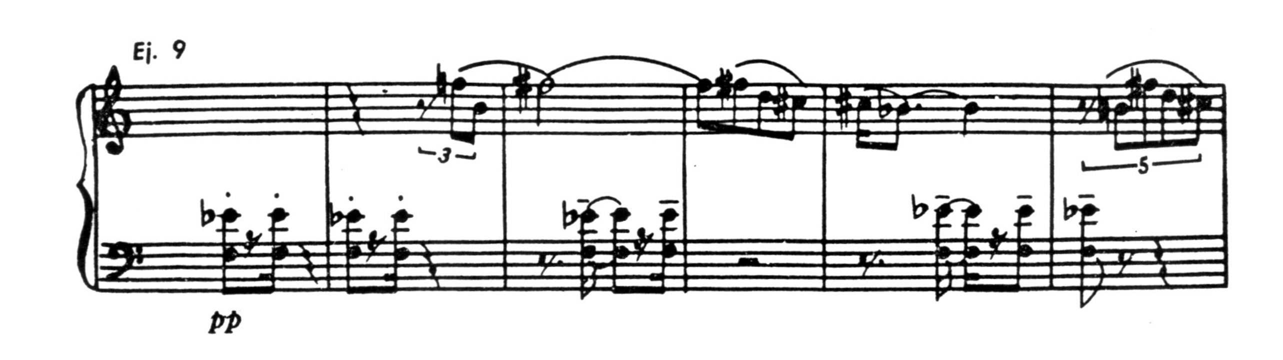

Ej. 5
fff


Ej. 6
v. celli - bassi
fff
f
trbs - tuba
pp
ff
8
fff
f


Ej. 7
ff




Ej. 8


Ej. 9
3
5
pp


KLAVIERMUSIK Op. 37
Ej. 10
P. HINDEMITH
tr
tr

Ej. 11

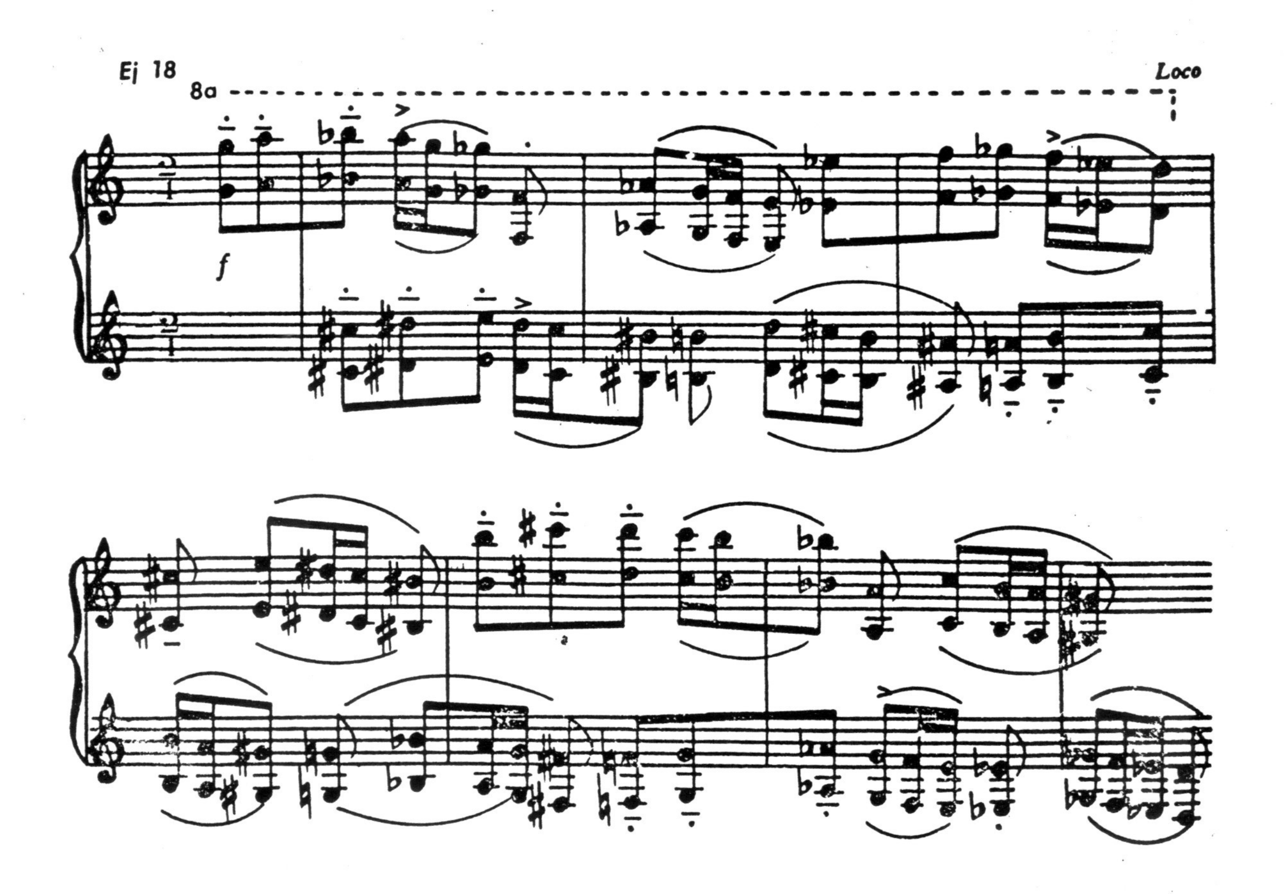

Ej. 12
Moderato
U- no squi-lo di-cre-ta-li clan-gen-ti-
rom- pein rit-mo el si- len cio dei- ro- se- ti


Ej. 13
Calme
(a)
(b)
Ej. 14
Ej. 15

Ej. 16

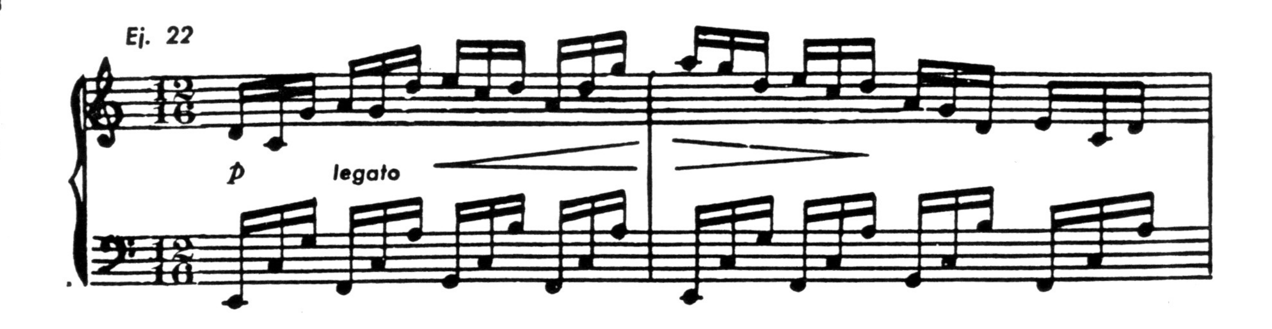
Ej 17




Ej 18
8a
Loco
f


Ej. 19


Ej. 20
Ej. 21
Vl.
Vc
Pizz
arco


Ej. 22
p
legato




Ej. 23





Fin del Apéndice

APENDICE A LOS CAPITULOS I, II y III

ANALISIS GENERAL DE LOS EJEMPLOS ANTERIORES

1. VALSE - *Francis Poulenc*

   Línea melódica en modo *Lidio* contra *acordes pedales* en función de Tónica.

2. PRELUDIO No. 10 - *C. Debussy*

   Acordes incompletos en marchas paralelas.

3. MIKROKOSMOS No. 136 - *B. Bartok*

   Doble pedal a la octava entre bajo y soprano. Movimiento contrario entre las voces medias originadas históricamente en el *discantus.*

4. CANCION (piano) - *S. Revueltas*

   Líneas melódicas pentáfonas.

5. SONATEN - *H. Eisler*

   Acorde pedal superior.

6. CINCO PIEZAS OP. 16 - *A. Schönberg*

   Escritura en planos a base de figuras y acordes pedales múltiples con planos de dinámica opuestos.

7. GUTTERNSNIPES' DANCE - *Ciril Scott*

   Progresión de acordes incompletos (sin 3ra.) en la mano derecha del piano opuesta a un plano de acordes pedales por cuartas que provienen históricamente del *organum* (compases 1ro. al 4to.) cadencia sobre acordes incompletos (centro tonal MI).

8. PIEZAS PARA PIANO - *Blas Galindo*

Quintas (paralelas) de melodía que proceden del organum.

9. TRIO PARA OBOE, CLARINETE Y FAGOT - *L. Brouwer*

Acorde pedal (doble pedal) *interrumpido* en partes de *Clarinete* y *Fagot*

10. KLAVIERMUSIK OP. 37 - *P. Hindemith*

Imitaciones contrarias opuestas (líneas melódicas reflejas), que proceden del *Discantus*.

11. MAZURKAS OP. 50 - *Szymanowski*

Doble pedal rítmico (grave).

12. DEITA SILVANE (canto y piano) - *O. Respighi*

Escritura en dos planos (parte de piano). Plano superior de acordes incompletos, plano inferior por intervalos de cuarta y quinta.

13. EN BLANC ET NOIR (2 pianos) *C. Debussy*

a) cadencia modal *lidia*
b) cadencia *mixolidia*

14. SONATA PARA CELLO SOLO *L. Brouwer*

Línea melódica en modo *dórico*.

15. MIKROKOSMOS No. 78 - *B. Bartok*

Líneas en dos círculos pentáfonos

grave: Si - Re - Mi - Fa$\sharp$ - La
agudo: Re - Mi - Sol - La - Si
Pentafonía ampliada.

16. FOLK SONGS OF THE BRITHISH ISLES - *B. Britten*

Línea en modo *dórico* y pedal rítmico grave.

17. CUARTETO No. 4 (finale) - *B. Bartok*

Acordes pedal interrumpidos con imitaciones dobles interpoladas.

18. CUARTETO No. 4 - *B. Bartok*

Imitaciones directas al tritono en secuencias descendentes.

19. SONATA PARA VIOLIN Y PIANO - *Ravel*

Línea *pentáfona* acompañada por quintas paralelas que pueden ser analizadas como: 5tas. de melodía o acordes incompletos [de 2 notas] o 5tas. paralelas de *órganum*.

20. SONATA PARA VIOLIN Y PIANO - *Ravel*

Pedal agudo *interrumpido* acompañado por *acordes incompletos.*

21. SONATA PARA VIOLIN Y CELLO *C. Fariñas*

Figura pedal (violín) acompañando al violoncello.

22. ESTUDIOS PARA PIANO, LIBRO I - *C. Debussy*

a) Línea pentáfona
b) *Línea pentáfona* acompañada por acorde disueltos de 3 notas con *pedal* intermedio.

23. PROLE DE BEBE (No. 1) - *Villa-lobos.*

Pedal figurado intermedio.

24. MIKROKOSMOS No. 90 - *B. Bartok*

Compases 1 - 8; pedal y figura pedal intermedios opuestos a líneas melódicas(4 compases) que se desplaza del grave al agudo (contrapunto trocado) Compases 9 - 12; doble pedal (soprano-ten.). Tema: alto: figura pedal: bajo compases 13 - 16; doble pedal; soprano-bajo. Tema: alto. Figura pedal: tenor.